

**CARMENROSA VARGAS CÉSPEDES**

**“A LINGUAGEM DA LUZ”**

**Naturalismo e expressionismo na fotografia cinematográfica.**

**Tese de Mestrado**

*Tese apresentada à Escola de Comunicação Social da Universidade Federal de Rio de Janeiro, como exigência para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, dentro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura.*

**Orientador: Prof. Dr. Henrique Auton.**

**Escola de Comunicação Social  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE RIO DE JANEIRO**

**Rio de Janeiro - 2004**

**Escola de Comunicação Social**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DE RIO DE JANEIRO**

**BANCA EXAMINADORA**

**Titulares:**

---

**Prof. Dr. Arlindo Machado**

---

**Prof. Dr. Henrique Antoun**

---

**Prof. Dr. Marcio D´Amaral**

## Agradecimentos

---

Aos meus Pais pela luz. Ao Mário pelo amor inteligente. Aos meus Irmãos pela força. Aos meus Sobrinhos pelo riso. Ao Marcio D´Amaral pela fé. Ao Muniz Sodré pelo bios. Ao Henrique Aunton pela tese. Ao Pierre Lévy pela coragem. Aos professores: Julio Hevia, Oscar Luna-Victoria, Fernando Ruiz e Oscar Quezada pela torcida. À Raquel Paiva pela liberdade. Ao Emanuel Carneiro Leão por aquele passeio. Ao Arlindo Machado pelo seu tempo. Aos meus amigos peruanos pela amizade. Aos meus amigos brasileiros pela saudade. Ao Estado Federal de Rio de Janeiro, à UFRJ e à ECO pela oportunidade, à CAPES pela bolsa. Ao Fernando, ao Laércio e à Mariene pela parceria. Aos diretores de fotografia: Edgar Moura e Paolo Jacinto pelas portas abertas. Ao meu Perú pelo nascimento. Ao vosso Brasil pelo re-nascimento. Ao Cinema pelos sonhos, à Filosofia pelo sonhar, à Fotografia por me encontrar, ao Devir porque é belo e a Deus porque é bom...

Muito Obrigada

## Resumo

---

-“E que objeto se coloca entre dois?”

O teu olhar...

da mesma maneira que o mundo material. <sup>1</sup>

Esta pesquisa versa sobre as formas de representação da imagem definidas pelo naturalismo e pelo expressionismo, a partir do manejo significantes da iluminação. Para tanto aborda-se o conceito de estética para se adotar o método fenomenológico de interpretação das percepções como forma de entender a fotografia cinematográfica. Parte-se então para a análise da obra de dois diretores de fotografia cinematográfica contemporâneos: Nestor Almendros e Vittorio Storaro. Através dela busca-se a resposta de três questões do cinema a partir de seu dilema essencial entre ser um meio de comunicação de massa e uma forma de expressão artística: como transmitir através das imagens da câmera a experiência de uma visão de mundo? Como manter a experiência estética da imagem em meio ao barroco tecnológico? Como converter a luminosidade fotográfica em uma representação capaz de fazer alguém acreditar no mundo em que vive? Entender estas questões foi o objetivo desta dissertação.

---

<sup>1</sup> Goethe. “Pensamentos Filosóficos” . Col. Benjamin Costallat. Rio de Janeiro. 1932. Pág 11.

## **Resumen**

---

La presente investigación trata sobre las formas de representación de la imagen definidas por el estilo naturalista y expresionista, a partir del manejo significativo de la iluminación. Para eso se adopta el método fenomenológico de investigación de las percepciones como forma de valorar la conciencia del fenómeno, la experiencia de vida y la intuición en el arte de la fotografía cinematográfica. Se parte entonces hacia el análisis de la obra de dos directores de fotografía cinematográfica contemporáneos: Nestor Almendros y Vittorio Storaro. A partir del dilema esencial del cine, es decir, entre ser un medio de comunicación masivo y una forma de expresión artística se busca la respuesta a ciertas preguntas: cómo transmitir a través de la imagen de la cámara la experiencia de una visión del mundo?, cómo entender la experiencia estética de la imagen en medio del barroco tecnológico?, cómo convertir la luz de la fotografía en una representación capaz de hacer que alguien crea en el mundo en que vive?. Entender estas cuestiones es el objetivo de esta disertación.

## Abstract

---

This investigation tries to determine the survival and transformation of classic aesthetic forms of representing image defined by naturalism and expressionism, also their new forms of relationship in the significant handling of the light as the prime “raw material” of illumination. For this, we approach in the first chapters, the aesthetic concept that inevitably remits us to a metaphysics, which altogether leads us to a “philosophy of knowledge”, tool that was later used to analyze the work of two great motion photography directors – Almendros and Storaro -. Under a phenomenological method based so much on the language of perception as in the value of conscience phenomena, life experience and intuition. Finally in front of this challenge thrown by virtual digital technologies, we confirm that we are affected by images as sensations and as vehicles of sensibility and these turns us on active beings rather than passive ones. How can we change sight into vision? How can iconic aesthetics survive in the middle of hybrid opacity and technological baroque? How the light and her luminosity becomes the representation and synthesis that makes us believe in the world we live? We will try to respond this and other issues all through this investigation.

A los que ya no están como materia,  
a la alegría de su luz...

# Índice

---

Introdução	10
Capítulo I	
A luz	17
I,1.- À luz da realidade.	24
I,2.- À luz da arte.	28
I,3.- À luz da linguagem.	35
I,4.- À luz do cinema	42
Capítulo II	
A imagem	50
II,1.- À imagem da realidade.	55
II,2.- À imagem da linguagem.	60
II,3.- À imagem da arte.	66
II,4.- À imagem do cinema.	71
Capítulo III	
A luz como bios	
III,1.- A luz como bios da vida.	77
III,2.- A luz como bios do cinema.	82
III,3.- O cinema como atmosfera de luz.	84
III,4.- O Natural.	
4,1.- O Naturalismo.	90
4,2.- A imitação da natureza.	98
4,3.- Natureza e Espírito.	104
4,4.- O jogo estético.	110
III,5.- O Aritificial.	
5,1.- O Artificio.	115
5,2.- O Expressionismo.	119
5,3.- O Expressionismo na imagem.	126
5,4.- Simbolismo e expressão da luz.	130



5,5.- Aparência e Transparência.	138
Capitulo IV	
A analise da amostra	145
IV,1.- Os fotografos.	
1,1.- Néstor Almendros.	152
1,2.- Vittorio Storaro.	162
IV,2.- As fotografias.	
2,1.- Sobre o filme “ <i>Contos de Nova York</i> ”.	171
2,2.- Análise foto-grafico do filme “ <i>Lições de vida</i> ”(Néstor Almendros).	172
2,3.- Análise foto-grafico do filme “ <i>A vida sem Zoe</i> ” (Vittorio Storaro)	187
IV,3.- A Síntese.	198
Capitulo V	
Conclusões à luz da tecno-logia.	202
Bibliografia.	222

## Introdução.

Um espanto: “A verdade, dizem-nos, não há mais”.<sup>2</sup> Pois a terra, totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal: as câmeras de extermínio em massa e as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki. O saber que é poder não conhece nenhuma barreira e a técnica é a *essência* desse saber. “*Tudo agora (Tudo: Panta) está informacionalmente virtualizado na tecno-logia, este saber-fazer que faz saber.*”<sup>3</sup> Nada mais importa, só o procedimento eficaz, num instante o pensamento torna-se uma violência para si mesmo e destrói, um a um, os mitos. Homens e mulheres renunciamos ao sentido e substituímos o conceito pela fórmula, a causa pela regra, pela probabilidade.

A partir daí, a filosofia busca comunicar e a comunicação busca filosofar, mas não se re-encontra uma definição de substância e qualidade, de ação e paixão, do ser e da existência; a ciência, porém, já pode passar sem semelhantes categorias. Quem almeja a verdade?... Ela é pura superstição. Eis a bela herança da modernidade: a banalização da fé. Fé, para quê? A ciência já não precisa dela e o ultimo laço que nos re-ligava ao real foi assassinado por um de vocês, filósofos. Filhos dos modernos, os pós-modernos pelo Acaso e pelo Tempo, recebem mitos destruídos,

---

<sup>2</sup> Tavares D’Amaral, Márcio. “Filosofia, História, Religião: para um novo olhar sobre a verdade” . Em *Tempo Brasileiro* 151. Rio de Janeiro, outubro/dezembro 2002, p. 75.

<sup>3</sup> Ibid.

religiões sem sentido, perguntas sem respostas. Para os pais, o *ser* como única realidade se esgotou; os filhos, porém, olham para o sempre bom devir, e o “*não-ser*” aparece como um “*ser em potência*”.

O novo “*não-ser*” aparenta ser e se dilui na atmosfera, poucos entendem o que está acontecendo, mas ninguém se preocupa. A ciência só faz, desestrutura para estruturar mais uma vez. A velocidade e a eficácia são o dogma. Não interessa o porquê. Só o consumo. E então, o que fica para a filosofia, aliás, para a filosofia pós-moderna? Nada menos que recuperar a **fé**, posto que pretendemos pensar (entendendo-se ‘pensar’ como “*estar atento e curvar-se àquilo de que se trata, a coisa*”<sup>4</sup>) e para pensar é necessário um sistema de pensamento em que “*a funcionalidade do sistema depende de um ato de **fé** dos seus praticantes e receptores*”<sup>5</sup>. E é a dúvida a que move o pensamento, portanto duvidamos do absoluto, do absoluto como realmente absoluto e acreditamos na possibilidade da real existência de um absoluto-relativo. Diz Aristóteles na Metafísica I, 983b/15: “*De fato deve haver alguma realidade natural (uma só ou mais de uma) da qual derivam todas as outras coisas, enquanto ela continua a existir sem mudança.*” Uma causa primeira. Uma substância (eterna e imutável) que é substância e forma separada das coisas sensíveis, mas ao mesmo tempo imanente a elas.

---

<sup>4</sup> Idem, p. 82.

<sup>5</sup> Idem, p. 83.

Para Empédocles, no dizer de Aristóteles, a causa primeira era a “amizade e a discórdia”, para Leucipo e Demócrito eram os “elementos” do “vazio” e do “cheio”, para Tales era a “água”, para Anaxímenes e Diógenes era o “ar”, para Hipaso de Metaponto e Heráclito de Éfeso era o “fogo”, para Empédocles era a “terra” (mais outros três elementos), para Anaxágoras de Clazômenas os princípios eram infinitos, para Hesíodo e Parmênides o princípio era o “amor” e o “desejo”, para Pitágoras era o “número” e, é claro, para Platão o princípio primeiro era a “idéia” (para Sócrates o princípio era a “ética”, mas ela não é material. “*Sócrates se ocupava mais das questões éticas e não da natureza em sua totalidade, mas buscava o universal no âmbito daquelas questões*”<sup>6</sup>). Todas estas teorias levam à mesma coisa: “*com base nesses raciocínios, poder-se-ia crer que exista uma causa única: a chamada Causa Material*”<sup>7</sup>.

Na sua Metafísica, Aristóteles, mediante a indução lógica, demonstra que nem o “número”, nem a “idéia” poderiam ser a causa primeira de todas as coisas. Na procura pela verdade, diz Aristóteles (IV, 1005b/5), “*em qualquer gênero de coisas, quem possui o conhecimento mais elevado deve ser capaz de dizer quais são os princípios mais seguros do objeto sobre o qual investiga; por consequência, quem possui o conhecimento dos seres enquanto seres deve poder dizer quais são os princípios mais*

---

<sup>6</sup> Aristóteles. Metafísica. São Paulo, Loyola, 2002, I, 987a/30.

<sup>7</sup> Idem, 984a/15.

*seguros de todos os seres. Este é o filósofo. E o princípio mais seguro de todos é aquele sobre o qual é impossível errar: esse princípio deve ser o mais conhecido e deve ser um princípio não-hipotético”.*

Então, seguindo-se o método aristotélico para um sistema de pensamento é preciso estabelecer uma ordem e um ponto de partida, ou seja, um princípio. Mas, o que é um princípio? Diz Aristóteles na Metafísica (V,1012b/35): “*um princípio é alguma coisa de onde se pode começar a mover-se, é o melhor ponto de partida para cada coisa. É a parte originária e inerente à coisa a partir da qual ela deriva...*”. Para o próprio Aristóteles o princípio era “o bom e o belo”; para esta pesquisa, o princípio, a causa primeira, única e material, o ponto de partida é: *a luz*. *A luz* quando ela é boa e bela.

Nesta pesquisa se falará sobre a luz como fenômeno e como essência da imagem visual e da sua relação com a realidade, com a linguagem, com a arte, com o cinema e com a tecnologia. Queremos entender as formas da expressão visual do homem contemporâneo, que não é mais que o encontro da experiência humana. “*O gênero humano vive também da arte e de raciocínios. A experiência parece um pouco semelhante à ciência e à arte. Com efeito, os homens adquirem ciência e arte por meio da experiência. A experiência, como diz Pólo, produz a arte, enquanto a in experiência produz o*

*puro acaso. A arte se produz quando, de muitas observações da experiência, forma-se um juízo geral e único passível de ser referido a todos os casos semelhantes.”*<sup>8</sup>

O cinema é a nossa arte-referente, pois é nele que todas as artes pré-cinematográficas se conjugam e a quem todas as artes pós-cinematográficas devem a sua origem, entendendo-se origem como “*aquilo de onde emerge tudo o que vem à presença para mostrar ou ocultar, o que acompanha todo o percurso da história*”<sup>9</sup>. Deleuze diz que estamos diante de uma nova crise da imagem, reconhece que esta é “o estado constante do cinema” e assim ele menciona alguns caracteres da nova imagem que surge dessa crise: a imagem não remete mais a uma situação sintética, mas sim dispersiva, a imagem hoje rompe com a linha de universo que prolongava uns acontecimentos em outros e assegurava concordância de espaço-tempo, a ação e a situação sensório-motora tem sido transformada pelo passeio, o vagabundear, pelo ir e vir contínuo. Se estamos diante de uma crise da imagem e consideramos o cinema como um “universo de imagens”, ele mesmo pode ser concebido em estado de crise e, ao mesmo tempo, descrito em termos de “fenômeno cultural”. Um cinema que, enquanto fenômeno, define-se a partir da decorrência de um estágio dos condicionamentos sociais, econômicos e políticos, assim como na diversificação das demandas do imaginário estético no meio do acelerado

---

<sup>8</sup> Idem, 981a.

<sup>9</sup> D’Amaral, Márcio. Notas de aula. Mestrado da ECO-UFRJ (03-07-2002).

desenvolvimento das tecnologias e dos meios de expressão. É por isso que nos preocupa evidenciar a importância ético-estética da imagem cinematográfica contemporânea como referente das relações entre cultura e tecnologia, como fundamento do local dentro do global e como referente na criação do espaço e do tempo, a partir da posição do artista fotográfico como criador-realizador, diante das consequências culturais de uma imagem real-virtual. Esta pesquisa procura, justamente, determinar quais são as relações e mudanças que se estabelecem entre as tradicionais formas estéticas de representação da luz e a percepção da imagem.

A luz é gerada pela natureza e a arte tenta representá-la em imagens. Para isso propomos que existem duas formas: aquela que tenta representar a natureza “de fora” e aquela que transmite a natureza “de dentro”. A natureza de fora vamos chamar de “natureza”, a de dentro será nomeada agora como “artifício”. *“Por obra da arte são produzidas todas as coisas cuja Forma está presente no pensamento do artífice.”*<sup>10</sup> Assim, “artifício” será considerado como a tensão entre a sensibilidade e o pensamento do homem, as suas idéias, os seus desejos, o que ele é em ato e o que pode ser em potência, a sua história, a sua fé. “Natureza” será entendida como o que é: o natural, a natureza. Essas duas formas em que a luz se apresenta na imagem contemporânea têm formado uma síntese e ambas, felizmente, convivem

---

<sup>10</sup> Aristóteles. Metafísica. São Paulo, Loyola, 2a/15.

na arte. E é na arte do cinema que melhor podemos reconhecer esta síntese. A luz no cinema é análoga à vida, ela se transforma, se hibridiza, se altera, se mistura, tem um começo e um goza de um final. Com os irmãos Lumière o cinema era apresentação da Natureza, com Meliès o cinema tornou-se um fazedor do Artifício. Para reconhecer ambas formas é necessário ter um referente específico que seja conseqüente com os objetivos desta pesquisa. É por isso que, a fim de entender a luz nas suas duas formas (a forma da natureza e a forma do artifício), analisaremos aqui o trabalho de dois artistas cinematográficos que, graças aos seus estilos, definidos, inerentes porém pensados, estudados e utilizados com conhecimento de causa, se convertem no melhor exemplo para explicar a proposta desta pesquisa.

Por fim, tentaremos demonstrar que neste novo milênio o convívio da natureza com o artifício da luz na imagem contemporânea, que é também produto do advento da tecnologia, têm se convertido na forma de expressão mais transparente da linguagem humana. O digital é realidade virtual que, para ingressar em uma nova dimensão, nos convida a compartilhar o nosso mundo com zeros e uns que imitam a luz. Será?



# Capítulo I

## A luz

E o que é a luz? *“Esta aqui é uma pergunta lógica à qual nos limitamos, porém, a dar esta resposta breve e sincera: uma vez que já se tem dito tanto sobre a luz, parece improcedente repetir o já dito ou tantas vezes repetido. Posto que em síntese tentamos em vão expressar a essência de uma coisa.”*<sup>11</sup> Para conhecer a coisa, dizia Goethe, é melhor entender primeiro os seus fenômenos. Ainda não pretendemos conhecer a coisa, mas sim a sua essência, na forma de seu fenômeno. Os fenômenos se percebem graças às sensações e aos sentidos e se entendem graças ao conhecimento e à razão; então, seguindo-se o método aristotélico de pesquisa no qual: *“...todos os homens, por natureza, tendem ao saber. Sinal disso é o amor pelas sensações. De fato, eles amam as sensações por si mesmas, independentemente da sua utilidade e amam, acima de todas, a sensação da visão. Com efeito, não só em vista da ação, mas mesmo sem ter nenhuma intenção de agir, nós preferimos o ver, em certo sentido, a todas as outras sensações. E o motivo está no fato de que a visão nos proporciona mais conhecimentos do que todas as outras sensações e nos torna manifestas numerosas diferenças entre as coisas”*<sup>12</sup>.

Utilizaremos a sensação e o sentido da visão para perceber o fenômeno da luz. A luz é considerada o fenômeno, portanto será a análise fenomenológica que dirigirá

---

<sup>11</sup> Goethe. Teoria das cores. México, Siglo XXI, 1977, pag 45.

<sup>12</sup> Aristóteles. Metafísica. São Paulo, Loyola, 2002, I, 980a.

esta pesquisa. *Sui generis*, a luz é fenômeno, mas também é essência, que por sua vez produz fenômenos. Um deles pode ser visto e está feito inteiramente de luz: A imagem. A imagem é um fenômeno que podemos ver e que está feito essencialmente de luz. A luz é a essência da imagem, pois todo objeto percebido é visto com luz (seja por ele emitida, seja dele refletida).

Os antigos gregos examinaram a luz meticulosamente e chegaram a diversas conclusões. A escola pitagórica presumia que todo objeto visível emite uma torrente constante de partículas. Aristóteles, por outro lado, concluiu que a luz se propaga em forma de ondas. Ainda que essas idéias tenham aos poucos sido modificadas à medida que o homem começou a estudar a luz com equipamento mais complexo, 20 séculos mais tarde a essência da controvérsia, estabelecida pelos gregos, continuava. Uma teoria sustentava que a luz é realmente ondulatória, que é energia que se propaga pelo éter como ondas que se difundem pela superfície de um lago parado. Outra argumentava que a luz devia ser um vôo de partículas. Ora predominava uma teoria, ora outra. Somente na primeira metade do século XX foi que se descobriu uma resposta que parecia ser correta e coisa curiosa ambas as teorias revelaram-se certas.

Os cientistas, para identificar qualquer coisa, sólido, líquido, gás ou pura energia, estudam suas propriedades. Adotando esse método, os antigos gregos descobririam que a luz se propaga em linhas retas. Heron de Alexandria fez a segunda descoberta importante sobre a luz. Fazendo experiências com espelhos, Heron observou que todo feixe luminoso que incidia em ângulo num espelho retornaria em ângulo igual. Essa observação levou à seguinte lei básica: o ângulo de incidência (ou colisão) e o ângulo de reflexão (retorno) são sempre iguais. Conquanto muitos sábios continuassem a meditar sobre a natureza da luz, até o início do século XVII o progresso nesse campo foi lento. Segundo a história, Newton, passou um estreito feixe de luz por um prisma numa sala escura, projetou os raios emergentes num painel e obteve a imagem radiante que conhecemos por espectro (uma série de cores que começa numa extremidade, com o vermelho e, passando pelo alaranjado, amarelo, verde, azul e anil, vai até o violeta, no outro extremo). Depois dirigiu os raios coloridos para um outro prisma e os recombinau, obtendo assim de volta a luz branca original. Isso provou que a luz é uma combinação de todas as cores e que ela pode ser decomposta e recomposta à vontade.

Nessa época, o velho debate, iniciado pelos gregos, sobre se a luz era uma onda ou uma torrente de partículas atingira o seu clímax, numa acirrada disputa que

dividia os cientistas em dois campos. Newton, embora algo indeciso, tendia a considerar a luz como uma precipitação de partículas emitidas por um objeto luminoso, sendo que cada partícula seguia uma trajetória reta até que fosse refratada, absorvida, refletida ou então modificada de outra maneira. Embora houvesse certas indicações de que a luz podia ser uma onda (energia transmitida à maneira de uma série de ondas que se propagam devido a uma pedra atirada na água), dava mais a impressão de ser composta de partículas que se moviam a grande velocidade. A teoria corpuscular reinou absoluta até que foi destronada por uma série de descobertas no começo do século XIX.

Nesse ínterim, apesar do prestígio de Newton, nem todos os cientistas concordavam com suas conclusões, e na metade do século XIX os pesquisadores deduziram as leis físicas que controlavam o comportamento da luz e decretaram seu caráter ondulatório. Com o pleno conhecimento da *polarização*<sup>13</sup>, a teoria ondulatória ganhou nítida vantagem sobre a outra. James Clerk Maxwell identificou a luz como parte de um imenso e contínuo espectro de radiação eletromagnética e o seu trabalho determinou o triunfo completo desta teoria. Em 1905, porém, Albert Einstein, aplicando a teoria quântica de Max Planck, postulou que a teoria ondulatória da luz podia estar incompleta e que, afinal, a luz podia ter

---

<sup>13</sup> Fenômeno apresentado por uma radiação eletromagnética em que o plano de vibração permanece constante.

algumas das características de uma partícula. Einstein demonstrou matematicamente como um elétron emitido por um metal podia absorver uma partícula de energia radiante, que ele chamou de *quantum de luz* (posteriormente denominado *fóton*), e, deste modo, ter energia para se desprender. Seguiram-se outras experiências demonstrando que quando a luz atua sobre a matéria ocorrem muitos fenômenos que só podem ser explicados quando se considera a luz como partículas de energia individualmente agrupadas. Esses desenvolvimentos revolucionaram a física teórica. A teoria ondulatória conseguira pleno êxito ao explicar uma variedade de fenômenos (interferência, difração e outros) que não podiam ser explicados pela teoria corpuscular. Entretanto, muitos fenômenos recém-descobertos podiam ser explicados apenas em relação aos fótons. Qual era a resposta certa? Esta surgiu de uma complexa teoria física chamada mecânica dos quanta, desenvolvida pelos esforços conjuntos de alguns dos maiores homens da física moderna: Max Planck, Niels Bohr, Louis de Broglie, Werner Heisenberg, Erwin Schrödinger, Max Born e outros. De modo geral, a teoria mostra como a radiação eletromagnética pode ter ambas características: ondulatória e corpuscular. Deste modo, a *luz* (essa coisa comum, mas misteriosa, que enche o universo) é apenas um pequeno segmento visível do espectro eletromagnético. É ao mesmo tempo onda e partícula e essas duas qualidades são aspectos complementares de uma única realidade. “*Ela é um conjunto infinito de partículas energéticas chamadas*

*‘quanta’; aquelas que quando nascem não entendemos de onde é que vêm e que, quando se refletem, não sabemos aonde é que vão... Durante o resto da minha vida me perguntarei... o que será a luz?’* (Einstein).<sup>14</sup> Isso é o que sabemos fisicamente da luz.

Meta - fisicamente se propõe que *“a luz é uma ilusão óptica pela nossa experiência exterior, mas também uma realidade sensível pela nossa natureza interior”* (Goethe)<sup>15</sup>.

Também é possível dizer que a luz, na verdade, são duas; duas luzes que iluminam o mundo. Uma, fornecida pelo sol, e outra que lhe responde, a luz do olho. Só poderemos “ver” graças à tensão entre ambas, ao seu entrelaçamento; se uma delas falta, ficamos cegos. O que é será luz? No curso dos séculos, não há outra pergunta que tenha fascinado, intrigado e cativado mais a imaginação humana do que os portentosos poderes da luz. *“Desde os templos das antigas culturas, até as experiências místicas mais modernas, desde as teorias artísticas do renascimento, até as luminosidades de Kandinski, desde as concepções físicas de Newton e Faraday, passando pelas idéias revolucionárias de pensadores como Einstein, Planck e Bohr, até as luzes poéticas de Goethe, sempre existiram vitais conexões entre a luz exterior que vem da natureza e a luz interior que nasce no espírito”*.<sup>16</sup> Trata-se de uma ligação que desafia a nossa inteligência e a nossa imaginação. Uma provocação eterna para percorrer caminhos

---

<sup>14</sup> Zanjong, Arthur. Atrapando la Luz - Historia de la luz y de la mente. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1994, p. 15.

<sup>15</sup> Idem, p. 31.

<sup>16</sup> Ibid.

além de nós mesmos. Uma viagem onde apenas a luz pode nos guiar através das diferentes e surpreendentes maneiras que temos de perceber o mundo.

Pela sua percepção natural afirma-se que a luz é inteligível, pelo seu registro material prova-se a sua ancoragem no mundo, como matéria e como sensibilidade. Essa luz não é apenas alguma coisa que revela, ela é a própria revelação. No percurso dos milênios, as culturas têm abraçado e desfeito incontáveis imagens da luz. No espaço de nossas vidas temos apenas aceitado e rejeitado sucessivas interpretações da luz. Através da pesquisa, da prática artística e da serena contemplação, ela, o seu *ser em ato* e *em potência*, se recria continuamente no olho da mente, oferecendo novas epifanias a cada geração. Ver a luz é uma metáfora para se ver o invisível no visível, para detectar o frágil elemento quase imaginário que sustenta e religa nosso planeta e nossa existência. Quando tenhamos aprendido a ver a luz, com certeza tudo o mais chegará por acréscimo...

## I.1. À luz da realidade

A luz é Natureza e Artífício. Para explicarmo-nos melhor, imaginemos juntos um pôr do sol...(pausa). Por um lado, de um certo ângulo, no plano físico, pode-se obter um pôr do sol que se exprime segundo a ordem natural das coisas, num certo número de massas e volumes (as montanhas, o sol, as nuvens, a praia ao pôr do sol), todos casualmente dispostos. A impressão que recebemos é uma soma de sensações filtradas e integradas através do mundo que é, do mundo que está ao nosso redor, do mundo da Natureza e suas leis, da “*physis*” dos gregos. Heidegger nos diz que a *physis*, entendida como sair e brotar é passível de ser experimentada em toda parte. *Physis*, diz ele, é “‘o vigor dominante’ que evoca o que sai ou brota fora e dentro de si mesmo, é o desabrochar que se abre, o que nesse despregar-se se manifesta e nele se retém e permanece em síntese. *Physis* é o surgir, o ex-trair-se a si mesmo do escondido e assim conservar-se”.<sup>17</sup> Por outro lado, consideremos que o pôr do sol imaginado não é um pôr do sol qualquer, mas sim *aquele* pôr do sol. Isso sugere-nos vários pensamentos e diversas emoções, sentimentos e lembranças, penas ou alegrias, nostalgias ou euforias que nos fazem reconhecer que aquele pôr do sol é *bela*, é *justa*, é *verdadeiro* e é *bom* ou então que não é nada disso. Essa impressão que recebemos ao assistir o pôr do sol será então uma soma de sensibilidades filtradas e integradas através do mundo tal como é visto por nós, pelo Artífício da nossa

---

<sup>17</sup> Heidegger, Martin. “Introdução à Metafísica”. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969, p. 44.



mente, do mundo “de dentro”, que junta nossas percepções sensoriais com o nosso pensamento, mostrando-nos o “**logos**”. O mundo como é, “*a unidade de reunião constante em si mesma, imperante, que é a que reúne em sentido originário*”<sup>18</sup>. *Logos* vem das palavras *legein*, *legere*, *lesen*, que segundo Heidegger significam, além de ler, “pôr uma coisa ao lado de outra, juntá-las num conjunto, numa síntese”. Aristóteles diz na Física VII 1, 252a/13: “*toda ordem, porém, possui o caráter de reunião*”<sup>19</sup>. A imagem do “mundo”, então, forma-se de modo complexo no indivíduo mediante a “**physis**”, o “**logos**”, e o espaço e o tempo em que a sua experiência se desenvolve. Segundo a Metafísica, a percepção da *physis* e a reunião do *logos* constituem o exercício que abre e que manifesta a re-velação para o ente.

Vamos a formular a seguinte proposição:

$$\text{PHYSIS} \wedge \text{LOGOS} = \text{ENTE}$$

Assim, para fins desta pesquisa a *physis* será “o que a luz mostra para nós”. O *logos* será entendido como “a luz que olhamos” e, finalmente, o *ente* será “a luz”, “a linguagem do transcendente”.

---

<sup>18</sup> Idem, p, 153.

<sup>19</sup> Idem, p. 149,150.

Constata-se facilmente que os estímulos e sensações que a luz nos mostra da *physis*, podem ser submetidos a uma avaliação instrumental, assim como algumas das sensibilibidades e emoções provocadas pelo *logos*. Porém no *ente* (na luz), parece à primeira vista que não são possíveis essas avaliações e a impossibilidade de medir leva facilmente a concluir que a única medida das emoções transcendentais será justamente a **linguagem** pela qual aquele *ente* é.

Sim falamos de linguagem, coloquemos agora então a um artista diante desse pôr do sol. Ele fará o mesmo pôr do sol. Intuitivamente seu *bios* resistirá e passará a impor à *physis*, com base numa emoção estética, as leis do seu *logos*. A relação constante entre a *physis* e o *logos*, se chama de *bios*. *Bios* é o motor da alma humana que se representa da melhor e mais bela maneira na *poiesis*. A obra de arte será então a objetivação da “alma”, intuída no artista. O artista expressará assim, numa representação, sua própria tensão entre a *physis* e o *logos*; tensão que se fundamenta na **linguagem da arte** “A sua sensibilidade (do artista) reagirá com maior violência a certa disposição de forma ou de cor; não verá aquele vermelho evidente e se sentirá sufocado por um verde dominante que outros não vêem”.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> May, Renato. A aventura do cinema. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, p. 18.

Esta pesquisa tem separado a representação artística do *bios* em dois grandes sub-gêneros: o *bios x* e o *bios y*. A proposta é que na arte do cinema o *bios x* (que representa a *physis*) se transmite através do estilo naturalista de cinegrafia e o *bios y* (que se refere ao *logos*) o faz graças ao estilo expressionista da linguagem fotográfica desta arte. O *bios x* seria como a *luz natural* que tudo o ilumina graças ao poder dominante que brota e vigora, e o *bios y* se traduziria como a *luz artificial* que reúne a verdade e a transforma. A nossa preocupação é por entender estes estilos fenomenologicamente. Por que é agora, nestes tempos sem espaços quando a luz artificial e a luz natural convivem juntas nas telas do cinema num mesmo *bios*, quando algoritmos adquirem personalidade e compartilham cena com atores humanos parecendo o artifício mais natural, quando se precisa entender as linguagens como fenômenos da mente e da alma humanas que uma vez mais são postas em questão, perguntando se de novo pela verdade. E é em busca dessa luz que esta tese se dirige, procurando no mais profundo da arte até achar as suas origens de representação e desde aí sair airoso. Dissemos anteriormente que a luz era a essência da imagem, agora entendamos imagem como o que “*nomeava no cotidiano grego cada obra produzida pelo pintor e escultor*”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Aquino Bocayuva, Izabela. “Linguagem e imagem em Platão”, em Ensaio de Filosofia: Homenagem a Emmanuel Carneiro Leão. Org. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, Vozes, 1999.

## I.2. À luz da arte

Na linguagem da arte as imagens são expressões, para entendê-las científica e filosoficamente é preciso estudar o mais digno delas. E o que é o mais digno na qualidade dos seres? Diz São Boaventura: *a luz*. A luz no seu estado mais puro; na arte. “A arte é o intérprete do inexprimível: é por isso que parece ser uma loucura querer interpretá-la, ela própria, pela linguagem. Entretanto, os esforços que se fazem com esse fim trazem ao espírito diversas vantagens, as quais o talento prático aproveita a seu turno.”<sup>22</sup>

De Kant a Merleau-Ponty, uma questão não cessa de ressurgir: como levar a arte a sério? Como evitar duas reduções paralelas: a que define a obra de arte unicamente pelo prazer subjetivo que ela suscita num indivíduo e a que proíbe todo e qualquer juízo de valor, para ver apenas na obra um objeto histórico e “cultural” que se pode explicar pelo “espírito do tempo”, as condições sociais e econômicas, as influências, a moda, o mercado ou a psicologia dos artistas.

Diz Aristóteles: “*por obra da arte são produzidas todas as coisas cuja Forma está presente no pensamento do artífice. Por Forma entendo a essência de cada coisa e sua substância primeira*”<sup>23</sup>. Entendendo-se como substância “*o que é substrato último, o qual não é predicado de outra coisa e aquilo que, sendo algo determinado, pode também ser separável,*

---

<sup>22</sup> Goethe. Pensamentos Filosóficos. Rio de Janeiro, Col. Benjamin Costallat, 1932, p. 97.

<sup>23</sup> Aristóteles. Metafísica. São Paulo, Loyola, 2002, VII, 1031a/15.

*como a estrutura e a forma de cada coisa*"<sup>24</sup>. Nós somos a experiência, que individualmente é uma forma especial e diferente, mas "*a Forma comum da luz, efetivamente, coexiste em cada um, com a forma própria desse mesmo corpo*"<sup>25</sup>.

Graças à ciência conhecemos que a luz é partícula e onda, matéria e energia. Como somos comunicólogos, traduziremos o termo energia por *forma*. "*Chamo matéria do fenômeno aquilo que nele corresponde à sensação, e forma do mesmo, ao que faz com que o que há nele de diverso, possa ser ordenado em certas relações.*"<sup>26</sup> Assim, a luz é a única matéria, que é matéria e forma e que, aliás, é puramente *Forma*. Segundo São Boaventura: "*A luz não é [só] um corpo, mas a Forma de todos os corpos. Se fosse [só] um corpo, dado que é próprio dela multiplicar-se por si mesma, seria necessário admitir que fosse possível a um corpo multiplicar-se sem adjunção de matéria, o que é impossível.*"<sup>27</sup> Pensando na *Forma* especial que é a luz, São Boaventura diz mais uma vez: "*A luz é a Forma substancial de qualquer corpo natural. Todos os corpos dela participam em maior ou menor quantidade, e conforme a sua participação, assim é maior ou menor a sua dignidade ou valor na hierarquia dos seres. A luz é o princípio da formação geral dos próprios corpos; a sua formação especial é devida à adição de outras formas, elementares ou*

---

<sup>24</sup> Idem, V, 1017a/25.

<sup>25</sup> São Boaventura. Em Abbagnano, Nicola. História da Filosofia. Lisboa, Presença, 1984, Vol. III, p. 226.

<sup>26</sup> Kant, Immanuel. Crítica de la razón pura. Buenos Aires, Losada, 1960, p. 169.

<sup>27</sup> São Boaventura. Em: Abbagnano, Nicola. História da Filosofia. Lisboa, Presença, 1984, Vol. III p. 225.

*mistas*".<sup>28</sup> Isto implica, segundo ele, que na constituição dum corpo são várias as formas que coexistem no próprio corpo. "*Mas, então, segue-se daí que a Forma de muitas coisas, que parecem claramente ter formas diversas, é única. E segue-se também que se pode afirmar uma única Forma como a Forma de todas as formas...*".<sup>29</sup>

Nesta pesquisa, tenta-se comprovar que as múltiplas variedades de formas de representação da luz na arte do cinema podem ser "qualificadas" em duas grandes categorias. Duas formas, opostas e complementares, particulares e universais, que denominamos: a forma da natureza e a forma do artifício. Contidas numa grande Forma, única: a luz. Ambas as formas se expressam na obra de arte. No mundo da natureza e do artifício, que é o mundo de todas as formas de linguagem, a revelação da *Forma* não pode ser facilmente destacada dos seus próprios atributos; se isto ocorre, é dentro dos limites das convenções técnicas originadas pelas necessidades estruturais, características da linguagem e inerentes ao meio através do qual se dá a revelação.

Onde está a verdade da obra de arte? Diz Heidegger: "*a obra de arte é criação, a criação é a verdade, a verdade é a poesia, a poesia é...a verdade*"<sup>30</sup>. Portanto, na poesia. E como fazer para chegar a essa verdade? Conhecendo as suas origens. E onde fica a

---

<sup>28</sup> Idem, nota 7, p. 266.

<sup>29</sup> Aristóteles. Metafísica. São Paulo, Loyola, 2002, VII, 1036b/15.

<sup>30</sup> Heidegger, Martin. Arte y Poesía. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 24.

origem da arte? “Origem significa aqui aquilo de onde uma coisa procede e por cujo meio é o que é e como é. O que é algo, como é, chamamo-lo de essência. A origem de algo é a fonte da sua essência. A obra surge segundo a representação habitual da atividade do artista e por meio dela. Mas como e de onde o artista é o que é? Por meio da obra. O artista é a origem da obra e a obra a origem do artista”.<sup>31</sup> Portanto é aos artistas que nos remeteremos e às suas obras. Tentando mais que entender estéticas, entender **estilos**. Estilos que na nova forma da arte, na arte audiovisual, marcam tendências, criam modas, estabelecem paradigmas e confrontam o novo. Quando consideramos os estilos vemos que a atividade artística se condensa em formas essenciais dotadas de um dinamismo próprio, desenrolando seu curso temporal efetivo como um segundo processo histórico que intercepta as linhas da história social e cultural, sem com elas se confundir.

Baseando-nos em dois estilos, em duas formas particulares, tentaremos chegar à forma geral. “Pois o que estas formas diversas têm em comum é a liberdade (...) com que a linguagem mostra ser capaz de receber o que pode acontecer no meio e de ser acessível ao acontecimento... A proposta de Lyotard é que no acontecimento possa dar-se a presença de algo que é mais do que o espírito, onde o sujeito não é o do controle, mas o do trânsito, do

---

<sup>31</sup> Ibid.

*trâmite, da mediação*".<sup>32</sup> O sujeito como mediação material da essência da obra artística. O sujeito como uma forma que é e que existe antes e depois da obra, mas que se expressa melhor na própria obra, liberando a mais bela energia, e chegando ao clímax do seu processo de *comunicação*. Depois dela (da obra), ele (o artista) repousa, contempla e espera, até uma próxima vez.

Tenta-se não abrir mão do real, e o que há de mais real que a luz no trabalho de dois artistas, olhado pelo meu olho e pensado pelo meu cérebro? Embora esta análise possa ter uma postura fenomenológica, entendemos a fenomenologia não só como a ciência que estuda os fenômenos e que, segundo Goethe, "*bem vistos, se converteram em teoria*"<sup>33</sup>, mas sim como o ponto de vista que considera a arte não como outro produto das condições determinadas da situação humana, mas como um modo de se olhar para além dessa situação, para um mundo de possibilidades desconhecidas e incompreensíveis. Neste século, a fenomenologia de Heidegger, Sartre, Merleu-Ponty e Dufrenne foram as que melhor exprimiram esse ponto de vista da "arte como liberdade", e foi contra sua filosofia que o materialismo e o anti-humanismo do estruturalismo e da semiótica se revoltaram. Apesar de ainda exercer enorme influência em muitos campos, a fenomenologia dificilmente é

---

<sup>32</sup> Villaça, Nízia. Em Pauta. Rio de Janeiro, Ed. Mauad - Cnpq, 1999, p. 109.

<sup>33</sup> Goethe. Pensamentos Filosóficos. Rio de Janeiro, Col. Benjamin Costallat, 1932.



visível na atual teoria da arte em virtude da morte prematura de seus dois partidários mais brilhantes, André Bazin, em 1958, e Amédée Ayfre, em 1963.

Recentemente Henri Agel tentou rejuvenescer o pensamento de Ayfre. A fenomenologia adverte-nos contra o poder abrangente que atribuímos à razão em nossa sociedade, razão essa que tão freqüentemente se apodera e desfigura os processos primários que afirma entender. Para Merleu-Ponty, Ayfre e Agel, esse é o resultado direto de um racionalismo desenfreado que devora todas as experiências ou, melhor dizendo, que as decompõe, dissecar e organiza minuciosamente. *“Mas a racionalidade é apenas um modo de comportamento, uma forma de se aproximar da realidade, de entender e responder a ela. Nós nos tornamos os autômatos de Foucault, determinados, não por nossos instintos e nossa ideologia, mas por nossa razão.”*<sup>34</sup> Merleu-Ponty acredita que a arte é uma passagem que nos leva para fora dos labirintos inúteis da lógica e para dentro das riquezas da experiência. Essas atividades deixam a natureza realizar-se na imaginação do homem; deixam o homem tirar suas próprias conclusões na natureza. A arte é um *gesto formal* que organiza nossos corpos e nossas imaginações em resposta à experiência básica. A razão nunca pode substituir esse gesto, apesar de poder descrevê-lo e falar dele. Bazin diz: *“Podemos friamente isolar os padrões na música ou a lógica dos sonhos, como*

---

<sup>34</sup> Andrew, J Dudley. As Principais Teorias do Cinema. Uma Introdução. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989.

*faz o psicanalista, mas com maior entusiasmo, podemos começar a viver o ritmo da música como um convite à dança e à vibração; e podemos perceber nela um sentido, como um desvendamento do mundo expresso na epifania do sensível*”<sup>35</sup>. Em outras palavras, as profundezas ocultas do mundo são sugeridas pela visão que a arte nos dá de sua verdadeira superfície sensual. Mikel Dufrenne chamou todo o empreendimento da arte de “*a progressiva consistência de uma superfície*” através da qual experimentamos a expressão de um mundo pleno e vibrante, ou um modo de estar no mundo.

---

<sup>35</sup> Agel, Henri. Poétique du cinema. Paris, Signe, 1973, p. 9.

### I.3. À luz da linguagem

Neste sentido, esta análise se concentrará na linguagem da arte, nas formas de significação e nas estratégias éticas, estéticas e comunicativas. Por isso, propomos realizar uma análise que integre tanto a filosofia da arte, a ciência da percepção e os fenômenos da consciência, quanto a análise do discurso das vivências e intuições dos *artistas-poetas* da mídia, daqueles que pintam os quadros que vemos nas telas do cinema; daquele olho que nunca olhamos, mas que faz com que olhem só o que ele olha. Nos referirmos aos “diretores de fotografia” aqueles artistas teórico – práticos que produzem as imagens dum filme.

Temos certeza que a cultura contemporânea não pode ser mais pensada sem as referências e parâmetros oferecidos pela produção midiática, processo que mantém um constante diálogo com as manifestações culturais mais diversas. A relação entre mídia e cultura, estruturada pelo mercado e a indústria, envolve cada vez mais as atividades sócio-produtivas como uma unidade. O cinema, sendo uma produção midiática, transforma-se numa manifestação cultural, num elemento sócio-produtivo e também numa arte. Para São Tomás, “*arte é o que agrada à vista*”<sup>36</sup>, vista entendida como sensibilidade moral, moral no seu sentido mais puro. Pois bem, o cinema atinge tais objetivos e mais ainda, a grandeza do espetáculo filmico

---

<sup>36</sup> Menezes, José Rafael de. Caminhos do Cinema. Rio de Janeiro, Agir, 1958, p. 74.

está no seu poder transfigurativo, nessa capacidade de recolher a vida na sua expressão natural através de símbolos que a espiritualizam. Henri Agel deu-se conta do paradoxo do cinema em “*tudo encarnar, e simultaneamente, tudo desmaterializar...*”<sup>37</sup>. Para que isto acontecesse foi necessário o encontro entre a captação da imagem e a sua mobilidade em acentos rítmicos no mesmo espaço e ao mesmo tempo, através de um meio só: o cinema.

A arte na pintura, na escultura, na arquitetura ou na fotografia já tinha alcançado a primeira expressão, ou seja, a expressão plástica. Na música, ela já representava a mobilidade rítmica há muitos séculos. É no cinema, na arte cinematográfica, que se produz aquele encontro entre as duas expressões como uma síntese de efeitos grandiloqüentes. Ele é uma “arte impura” que, justificando a sua necessidade de um conhecimento íntimo dos jogos da distância com as formas de composição áudio-visuais, para que um espectador permaneça o tempo todo em relação ao seu espetáculo, intensifica sempre um diálogo entre as diversas mídias audiovisuais contemporâneas: a televisão e o televisivo, o vídeo e o seu ritmo, a publicidade e o seu look, a internet e a sua percepção, os video games e a sua interatividade e a realidade virtual e o *ser-estar* nela. Portanto, o cinema é síntese e paradigma da imagem audiovisual contemporânea. O cinema tem as dificuldades de ser uma arte

---

<sup>37</sup> Ibid.

visionária, a sua história situa-nos no interior das novas imagens, a sua forma situa-nos além delas. Para Serge Daney, crítico e filósofo francês, depois do cinema mudo branco e preto e do cinema sonoro a cores, nos encontramos hoje num terceiro *estado* da imagem. Ele verifica um terceiro momento dentro das transformações históricas, econômicas e estéticas do cinema contemporâneo, que nomeia como: cinema da publicidade. Um *estado* de espírito da imagem, onde nada mais acontece aos humanos, pois é na imagem que tudo acontece... onde mais uma vez o estatuto do espectador sofre mudanças radicais. Trata-se, segundo ele, de um espectador feito de “informações fragmentárias dum mundo des-solidarizado”, onde a tela é apenas uma mesa de informação. A imagem neste terceiro momento é marcada, não apenas pela ruptura cada vez maior nas relações do homem com o mundo, mas pela perda do próprio mundo. “*As imagens agora, remetem a apenas uma, a de meu olho vazio em contato com a imagem, mais ainda...inserido nela. Não há nada para ver atrás nem no interior dela, só um fundo indeterminado, um suporte neutro onde tudo se apresenta e se apaga, como numa tela de cinema, de televisão, de vídeo, de computador, dos jogos icônicos.*” (Daney: 1987, Web).

Hoje a produção imagética da linguagem cinematográfica caracteriza-se pelo espírito ativo de descoberta, de experimentação e de inventividade na procura de fugir dos condicionamentos do mercado global. As novas imagens produzidas na

contemporaneidade implicam uma outra forma de encadeamento do sujeito com o mundo material e humano, num outro espaço -tempo, simultaneamente real e simulado. Será? Será que a relação entre a natureza e o artifício influencia nos modos de visibilidade, na gestão do espaço-tempo, nas relações do sujeito consigo mesmo e com os outros, nas transformações da percepção, dos sentimentos e do pensamento? O estado da imagem contemporânea é apenas um sintoma, entre muitos, de um determinado estado da cultura em que a prevalência da imagem, resultado da sua importância cognitiva, em especial na arte e na comunicação, revela uma tradição problematizadora em toda a história da nossa civilização. Temos que reconhecer que existe pouca ou nenhuma bibliografia sobre o trabalho fotográfico da luz dentro da imagem em movimento que o cinema exprime. O pensamento de Deleuze que entende o cinema como luz e movimento, e a pesquisa de Arlindo Machado baseada na fotografia e no vídeo, são os principais parâmetros. Desde o momento em que o som entrou para o cinema, este foi deixado de lado pela maioria de pensadores por se tratar de um puro simulacro de realidade. Não mais arte. Porém, o cinema é arte sim, a sétima; e é isso que tentamos resgatar. A nossa divergência de pensamento com Deleuze é que a sua gênese estruturalista o leva até a exageração da linguagem. Posto que não se trata de fazer do cinema um corpo material, mas sim um corpo formal.

Uma análise da *forma* implica lançar mão, entre outras ferramentas, da análise do discurso. Não o discurso entendido como texto material, mas sim como forma social-cultural, geradora de arte. “A obra de arte não é completa por si mesma, tomada separadamente, senão só dentro dum conjunto de relações que transcendem a sua entidade concreta, para integrá-la ao mundo que a rodeia.”<sup>38</sup> Isso é o que interessa a nós, é lógico que o cinema não é feito apenas de luz, há muita coisa por trás e por dentro. Mas ao final, para nós (espectadores), termina sendo só luz. É aquela linguagem que tentamos entender. Deixando o conteúdo textual-gramatical repousar e contemplar-nos, e pensando na sua forma. Lendo o texto e o contexto, entendendo a situação e sentindo a intuição e o corpo, deixando que eles sejam enquanto nós vivenciamos e pensamos na forma que aparece e se oculta, deixando só a linguagem e suas imagens como manifesto de existência. Portanto, a luz é também um discurso em que “...o contexto força o texto (o meio-mensagem) resultante a ter determinadas características formais e conteudísticas, mais ou menos rígidas, conforme o grau de ritualização do processo comunicacional”<sup>39</sup>. No nosso caso, a linguagem é o cinema; a *Forma* geral é a luz e as formas particulares são os estilos. E é a partir dos estilos *naturalista* e *expressionista* que se começará a entender os pontos de vista opostos, mas complementares, diante do trabalho com a luz. Os semiólogos tendem a valorizar apenas uma corrente de cinema, um cinema de “significado”,

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Pinto, Milton José. Comunicação e Discurso. São Paulo, Hacker, 1999, p.47.

cujo maior expoente é Eisenstein. Seus filmes baseiam-se numa sintaxe dos choques e saltos significativos que se desenvolvem através da poderosa declaração humana. Mas há outro tipo de cinema, geralmente negligenciado: o cinema de contemplação. Esse tipo de cinema recusa-se a se apoderar do espectador com o seu significado, preferindo deixar o sentido do mundo aparecer lentamente. A fenomenologia, bem entendida, nos oferece uma poética que valoriza os grandes filmes sobre a vida, a unidade, o acordo e a síntese. Apenas esses últimos podem nos proporcionar uma rápida percepção das leis transcendentais que silenciosamente organizam nossa visão cotidiana, nossa experiência cotidiana. Mas a fenomenologia deve ter sempre claro que a experiência não é estática, ela é dinâmica e conformada de opostos. Agel afirma que os grandes cineastas lêem o significado do mundo, não mecanicamente, mas como se lêem as palmas das mãos. Esse cinema é a *écriture* da natureza isolada pelo cineasta para exame e contemplação. Sua teoria é, assim, uma espécie de ética da forma dos filmes e do modo de assisti-los, baseada na visão estética “moralmente correta” de determinados realizadores. A idéia é tentar descrever o processo do cinema pelo qual um trabalho se desengaja de tudo mais e se torna uma imagem autêntica através da qual podemos reorganizar nossa percepção e nosso comportamento. Para isto a imaginação tem um papel essencial a desempenhar em nossa vida no mundo. A arte não é apenas um refúgio da realidade; é um produto formal da



imaginação, é a própria imagem estruturada e terminada. Existe uma reciprocidade entre a imaginação e a razão, ela é *o diálogo*. Forma de comunicação que nos permite ampliar nosso conhecimento da vida e nossa capacidade de expressar o mundo.

#### I.4. À luz do cinema

Consideraremos ao cinema como um sentimento do mundo. Um estado da história que permite estabelecer passagens entre obra e público, cinema e vida, imaginário coletivo e individualidade do espectador. Segundo Serge Daney; “*O cinema é talvez o único meio de conectar o espaço público e o mundo no cotidiano da vida...*”. (Daney. 1987:web). O cineasta deve gerar imagens que caminhem em direção ao diálogo, à abstração de idéias e sentimentos, sem serem substitutos alegóricos dos mesmos. Se a imagem é bloqueada no início e é incapaz de vir à claridade, então permanecerá no nível do mero brinquedo, proliferando loucamente sem capacidade de direção. Se a imagem, por outro lado, é envolvida pela idéia, torna-se nada além de um instrumento, perdendo sua capacidade de dirigir os pensamentos, pois já está dirigida pelo pensamento. Imagens apropriadas, especialmente como aquelas que são refinadas nos trabalhos de arte, surpreendem-nos por seu imediatismo e intensidade e pela sua capacidade de iniciar novas idéias e sentimentos no espectador. Ele elabora o mundo latente no trabalho do artista e o conecta à grande cadeia de idéias e experiências que chamamos de conhecimento. Entende-se aqui o cinema segundo a noção elaborada por Bazin (1966), como “uma arte radicalmente impura”, aberta não apenas às artes e tecnologias, mas à história e ao mundo, de maneira que possamos pensar e compreender as relações entre imagem cinematográfica, vídeo, televisão e

publicidade. Relações que hoje se transformam na metáfora por excelência das reflexões sobre outras dimensões da imagem. Mais do que qualquer outra arte audiovisual, o cinema sabe acolher e organizar o devir das imagens. Articular a passagem de um plano a outro, modular o tempo e o espaço e ser consciente da metamorfose de uma imagem na outra, de modo a formular, através de associações de imagens, novos pontos de vista sobre o mundo capazes de fazer exprimir novas visões, novas formas de saber-fazer nosso mundo.

Cada gênero e, dentro dele, cada espécie, requerem um tratamento especial. Na arte do cinema os tipos de iluminação dependem basicamente das necessidades do roteiro e da sensibilidade do diretor. Através da narrativa conteudística do roteiro, a luz se expressa. O que tentamos resgatar nesta pesquisa é a narratividade formal (cheia de conteúdo simbólico) que a luz tem no cinema contemporâneo. Parafraseando um pouco F. Lyotard (1973, 171), pode-se dizer que, *“para o senso comum, há inicialmente uma história que é entendida como referência da narrativa”*<sup>40</sup>. A referência narrativa da luz dentro do filme é o roteiro e o próprio diretor; diretor que tem a sua própria narrativa. Mas o diretor não é aquele que se expressa por meio da luz, para isso existem os “diretores de fotografia”. E são eles os nossos artistas. Para que o filme se expresse o melhor possível, entendendo o melhor

---

<sup>40</sup> Pinto, Milton José: “Comunicação e Discurso”. Em: As virtudes explicativas da narrativa midiática. Nupec - Núcleo de Estudos em Estratégias de Comunicação.

possível como o mais “belo”, o diretor do filme deve se comunicar com o diretor de fotografia e fazê-lo sentir o objetivo da sua realização. Para efeitos narrativos poderíamos dizer que a arte da fotografia cinematográfica se expressa de duas formas: uma luz que acompanha a narração e uma luz que narra. A luz que acompanha a narração é aquela que respeita as fontes naturais de luz, sendo estas não apenas a do sol ou da lua. Falamos da natureza humana também; natureza que tem lâmpadas, velas, fogos de artifício e tudo o mais. A luz que acompanha a narração é aquela luz onipotente, a luz do acaso. Luz que “fala”, mas de maneira muito sutil, sem que ninguém a perceba, porém está lá, está aí. Sem ela, nada. Por outro lado, a luz que narra é aquela expressiva, que pode ou não respeitar nada além do artista. É o artista e o seu mundo. Mundo que é feito por opostos que lutam e se amam.

Vale dizer que tomamos como referência a luz do cinema-arte. A qualidade do cinema, é lógico, depende de muitos fatores externos que alteram a pré-produção, a produção, a realização e a pós-produção do filme. Tais fatores podem ser internos ou externos, ideológicos, psicológicos, sociais, econômicos, passionais e outros mais. Levamos isso em conta, sim, mas não é o elemento transcendental. Trabalharemos com o produto final, cujo “expressar-se totalmente como obra de arte” foi converter-se em luz projetada para uma sala lotada de espectadores.

Portanto, o cinema-arte, além de ser arte e luz, é um meio de comunicação massivo que também é linguagem e imagem. Um meio de comunicação que narra de muitas formas, uma das quais é com a luz. Onde “a narração é um dispositivo instrumental de distribuição de afetos a serviço da sedução e cooptação ou, como diz o mesmo F. Lyotard (1973,173) “toda narrativa não somente é o efeito de uma metamorfose de afetos, mas também produz um outro, a história, o referente enfim”<sup>41</sup>. Feita imagem, a luz torna-se linguagem porque para ser imagem ela adotou um meio, um código e certas convenções pelas quais se expressar. Isso faz com que seja uma linguagem. Citando Sartre: “A imagem é pensamento que compreende um saber, intenções.”<sup>42</sup> Isso já faz com que a imagem da luz no cinema (que é o meio escolhido) seja como uma espécie de escrita visual com elementos de associação, dissociação e relação de causalidade, em fim, um discurso. Porém nós não escolhemos qualquer cinema, mas sim o cinema que é arte, cuja linguagem é a poesia: a linguagem da arte está feita segundo Heidegger, “para tornar patente na obra o ente como tal, e custodiá-lo”.<sup>43</sup>

A história do cinema tem sido, em grande medida, uma luta pelo domínio da luz. O cinema é luz e dela depende boa parte do significado suposto de determinadas seqüências. Desde 1910 se utiliza luz artificial e desde poucos anos depois se considera que a iluminação tem um valor expressivo. O diretor de fotografia tem

---

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Strathern, Paul. SARTRE. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

<sup>43</sup> Heidegger, Martin. Arte y Poesía. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

que tomar decisões no momento de filmar cada seqüência, procurando uma luz suave que acaricie as formas, ou uma luz forte capaz de contrastá-las, iluminando o quadro todo por igual ou situando sombras. Tem que determinar se o fundo deve ser visto em detalhe ou, pelo contrário, basta que apareça como moldura. Às vezes a luz vai potenciar a significação da maquiagem ou da decoração, dissimulando imperfeições ou criando um efeito dramático. O resultado no fotograma depende de múltiplos fatores: projetores e fontes luminosas, telas difusoras e refletoras, filtros diante dos projetores e da câmera, cor e textura da decoração e do vestuário, sensibilidade do filme, qualidade das lentes, abertura do diafragma e condições da revelação ou *transfer*. A técnica tem permitido criar filmes com maior sensibilidade à exposição e, portanto, com menor necessidade de iluminação (as atuais câmeras digitais permitem rodar praticamente com luz natural) o que se aprecia, sobretudo, nas seqüências noturnas, um dos pontos tradicionalmente fracos. O estilo de iluminação tem variado ao longo da história do cinema e em determinadas estéticas e gêneros tem alcançado um desenvolvimento notável. Em princípio, a luz deve estar justificada pelos elementos da decoração (janelas, lâmpadas de teto ou de pé, superfícies absorventes ou luminosas), pelo espaço (interior ou exterior) e pelo momento da ação dramática (inverno, verão etc). Mas esta justificativa realista não é necessária em filmes de determinados gêneros que, graças a um uso criativo da iluminação,

são capazes de criar sugestivos e surpreendentes mundos de ficção. O que sempre se deverá pedir à iluminação é que seja coerente ao longo do filme e que tenha criatividade na resolução de cada plano. Contra a opinião popular, uma boa fotografia num filme não é aquela que tem paisagens bonitas, ou pores do sol de sonhos, pois a fotografia cinematográfica não é a realidade fotografada. A melhor fotografia é aquela capaz de criar uma atmosfera (um clima) e transmitir uma mensagem através do cromatismo e da luz. Como já dissemos antes, o cinema tem elementos comuns a outras disciplinas artísticas: parte-se de um texto, conta-se com atores, cenógrafos etc., mas o que diferencia o cinema da pintura ou do teatro é quando esse estado ideal do roteiro se transforma em imagens por meio do filme, da câmera e da luz; sem estes meios que permitem traduzir aquele estado, não existe a possibilidade do cinema. O mais importante para o fotógrafo é transformar o texto em emoção. A luz não está somente para ver, a luz é parte das pessoas.

No domínio do que se pode chamar estilo, existiriam também duas possibilidades extremas: a do estilo que poderia denominar-se “naturalista”, posto que toma como referência a luz “natural”, procura acomodar-se às fontes dessa luz natural e respeitar as relações entre as diferentes fontes; e a do outro estilo, que se poderia chamar “expressionista”, que se despreocupa de toda referência à luz natural, que constrói um esquema próprio de luz, particular, fabricado, arbitrário. É a luz do

artifício. Escolhemos para esta pesquisa o trabalho de dois fotógrafos de cinema que falam com a linguagem da luz. Fotógrafos-artistas, artistas-fotógrafos que vêm sendo paradigmas da forma do trabalho com a luz na imagem contemporânea. Eles são Néstor Almendros (Espanha) e Vittorio Storaro (Itália). Ambos artistas são paradigmas do trabalho fotográfico no cinema contemporâneo e cumprem com os requisitos necessários a esta pesquisa. Eles representam da melhor e mais bela maneira os estilos que tentamos descrever: o estilo da natureza e o estilo do artifício.

Néstor Almendros, diretor de fotografia de filmes como: *Días de Céu*, *A Lagoa Azul*, *Kramer vs. Kramer*, *O Último Metrô*, *Camino del Sur*, *Amor em fuga*, *A decisão de Sophie*, *Apuntes al Natural* (de *Contos de Nova York*) entre muitos outros, parte do naturalismo, estética que na arte do cinema passou a se sentir em parte como realismo; ele diz que a sua forma de iluminar e de ver é realista. Ele não utiliza a imaginação, utiliza a observação. “*Vou para o local e observo onde cai a luz normalmente; limito-me a captá-la tal e como é, ou a reforçá-la se é insuficiente; isso no que se refere aos interiores naturais. Num cenário artificial, suponho que o sol está fora da casa e em seguida vejo como entraria a luz pelas janelas e a reproduzo. A fonte de luz sempre*



*tem que ter alguma justificativa.”*<sup>44</sup> Por outro lado, Storaro, autor das atmosferas de filmes como: *O Conformista*, *O Último Tango em Paris*, *Novecento*, *Apocalypse Now*, *A Vida sem Zoe* (de *Contos de Nova York*) etc., escreve com a luz, pois tenta expressar algo que está dentro de si. A partir da sua sensibilidade, da sua estrutura e da sua bagagem cultural, ele expressa o seu ser. Ele é um expressionista que aproveita tudo o que o artifício da mente e do coração do homem pode lhe presentear. “*Tento descrever a história do filme através da luz. Tento criar uma história paralela à principal, de forma que, através da luz e a cor, qualquer um possa sentir e compreender mais claramente, de forma consciente e inconsciente, muitas coisas mais sobre a história do filme.*”<sup>45</sup> Serão estes dois estilos os paradigmas da nossa pesquisa, pois são eles os limites extremos na arte da fotografia cinematográfica. Toda a linguagem da luz no cinema contemporâneo não pode fugir de tais limites, ainda que ambos estilos se misturem numa mesma obra.

---

<sup>44</sup> Almendros, Nestor. Em: Maestros de la Luz. Org. Schaefer Dennis e Salvato Larry. Madrid, Ed. Plot, 1998, p.15.

<sup>45</sup> Storaro, Vittorio. Em: idem, p.191.

## Capítulo II

### A imagem

Contava o filósofo Plínio que há muito tempo, nas terras de Corinto, um casal apaixonado dava-se o último beijo antes que ele partisse para voltar quem saberia quando.

- Como eu faço para que ele fique?...pensava ela.

No momento em que ele abriu a porta, o último raio de sol da tarde entrou na caverna e ela, como hipnotizada, descobriu a sombra do seu amado projetada na parede.

- Eu poderia contornar aquela sombra com um sulco... sonhou ela.

E assim ela fez.

Dias depois o pai dela que era oleiro chegou à casa, e para matar a saudade que a filha tinha pelo rapaz, tomou esse contorno como base e traçou a figura do jovem viajante.

“Aqui nasceu a imagem”.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Maltese, Corrado. “Linguagem analógica e linguagem digital”. Em: Maltese, Corrado. O novo mundo das imagens eletrônicas. Lisboa, Ed. 70, p. 37.

Metaforicamente, esse foi o primeiro fenômeno preciso de projeção de luz sobre uma superfície plana. Projeção de luz que produz sombras. A criação de formas pela projeção de luz e de sombras. Formas que fazem da imagem uma coisa autônoma. Ela nos parece pura e evidente, ainda que, de fato, as luzes e as sombras sejam as que determinam a aparência dos objetos. A veracidade da imagem é ela mesma, pois as modificações constantes de luz e sombra impossibilitam a réplica do fato a ser representado. No máximo ela será uma transposição, nunca uma cópia. Os seres humanos conhecem o mundo através da sua tradução em sólidos, luzes e cores que ocupam uma superfície onde as extensões se dão por meio de um processo que se apresenta como estritamente natural. Portanto, para que uma imagem seja visível é preciso que três etapas sejam cumpridas:

- a) que a luz espalhe-se diferencialmente pelas superfícies a serem percebidas,
- b) que a luz seja transmitida para o olho e
- c) que a luz componha-se num foco, formando-se, então, a imagem.

Se diz que “*o mundo é uma imagem*”<sup>47</sup>. A imagem é uma produção material quase automática de reflexos, de espelhamentos, de qualquer coisa que permanece semelhante àquilo que é o objeto do qual se parte, um “significante” que mantém

---

<sup>47</sup> Neiva, Eduardo. A imagem. São Paulo, Ática, 1994, p. 15.

extrema semelhança com o “significado”. Semelhança no sentido de conservar as projeções; por conseguinte trata-se de um significante analógico, de uma imagem analógica. Sartre diz: *“Temos definido a imagem como um ato que na sua corporeidade tenta apreender um objeto ausente ou inexistente através dum conteúdo físico ou psíquico que não se dá por si, senão a título de representante analógico do objeto que se trata de apreender”*<sup>48</sup>. Ainda assim as imagens são autônomas em relação aos objetos, pois deles não provêm. Qualquer forma de expressão das projeções de luz e de sombras, de imagens, implica a adoção de um código flexível, de uma linguagem: a pintura, a escultura, a arquitetura, a fotografia. Desse modo nasceram as técnicas, as artes<sup>49</sup>. A fotografia caracterizou a mecanização do mundo e se propôs como uma experiência radical “do momento” ou melhor, “do instante”. Mas o mundo flui e muito rápido gira, até chegarmos à altura em que as imagens foram não só fixadas em movimento, mas também projetadas no seu movimento, criando novas linguagens: o cinema, a televisão, o vídeo. O vertiginoso desenvolvimento do progresso tecnológico do século XX provocou a abertura das perspectivas espaciais e temporais, assim como a imperiosa busca de novas estruturas sociais, gerando uma revolução silenciosa em que a imagem adquiriu um lugar de destaque. Enviaram-se satélites e aparelhos capazes de explorar automaticamente a superfície de planetas e astros distantes e foi necessário arranjar uma forma das

---

<sup>48</sup> Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Pirámide, 1985.

<sup>49</sup> O termo grego para designar a arte era “*techné*”. Isto quer dizer que a criação é técnica artística ou pelo menos uma dimensão estética da *techné*.

imagens captadas por esses aparelhos poderem ser reconstruídas sem ser significativamente alteradas ou deformadas. Foi preciso então passar dos métodos analógicos de captura das ondas eletromagnéticas (que tem a ver com o contínuo) para métodos digitais de capturar as mesmas (que tem a ver com o descontínuo). Assim, em fins do século XX aparece um novo tipo de imagem: "a imagem digital", feita de uma série de números, de zeros e uns, binômios tratados por algoritmos numa linguagem digital capaz de substituir a luz e as sombras por números, os quais só depois do trâmite algorítmico conseguem fazer uma imagem aparentemente analógica. Com a linguagem digital a velocidade acelerou e a distância começou a perder o seu significado. Aparecem novas formas de expressão: os *video games*, a internet, a realidade virtual.

No começo do século XXI, a maneira de comunicar e perceber o mundo mudou. A imagem é hoje o meio que exprime com maior poder de sugestão e imediação essa virada crucial da sociedade humana. E a convivência natural com o artifício da luz é “representada” de forma cotidiana nos meios icônicos contemporâneos, onde filmes como “*O senhor dos anéis*”, para citar o melhor e mais belo exemplo, fazem com que sintamos a imagem tanto como produto natural de uma técnica, quanto como meio expressivo; como o resultado de uma demanda e de uma condição interior do homem. Assim, o homem, com sua carga de sentimentos e de paixões,

os mesmos que fizeram a moça desenhar o seu amado lá na caverna, volta a se propor a si mesmo como um universo a explorar, não menos misterioso e fascinante do que o que vibra no espaço cósmico.

## II.1. À imagem da realidade.

“A imagem tem inúmeras atualizações potenciais, algumas se dirigem aos sentidos, outras ao intelecto, como quando se fala do poder que certas palavras têm de ‘produzir imagem’, por uso metafórico, por exemplo”<sup>50</sup>. Esta pesquisa trata sobre a imagem visual como modalidade particular da imagem em geral. A percepção visual é, de todos os modos de relação entre o homem e o mundo que o cerca, um dos mais bem conhecidos. Sobre isto há um vasto *corpus* de observações empíricas, de experimentos e de teorias que começaram a constituir-se desde a Antiguidade. O pai da geometria, Euclides, foi em torno de 300 a. C. um dos fundadores da óptica (ciência da propagação dos raios luminosos) e um dos primeiros teóricos da visão. Na era moderna, artistas e teóricos (Alberti, Dürer, Leonardo da Vinci), filósofos (Descartes, Berkeley, Newton, Goethe) e, é claro, físicos, empenharam-se nessa exploração. É no século XIX que começa verdadeiramente a teoria da percepção visual, com Helmholtz e Fechner. Em data recente (desde a última Grande Guerra) os laboratórios de psicofísica desenvolveram-se e a quantidade de observações e de experiências tornou-se considerável. Simultaneamente, tornou-se mais evidente a preocupação em estabelecer teorias da percepção visual que integrem e ordenem os resultados dessas experiências, ao mesmo tempo em que sugerem outras. Em resumo, o estudo da percepção visual tornou-se científico. E assim sabemos o que a

---

<sup>50</sup> Aumont, Jacques. A Imagem. São Paulo, Papirus, 2001, p.13.

experiência cotidiana e a linguagem corrente nos dizem: que vemos com os olhos. Isso é verdadeiro: os olhos são os instrumentos da visão.

Entretanto a visão é, de fato, um processo que emprega diversos órgãos especializados. A visão resulta de três operações distintas e sucessivas: operações ópticas, químicas e nervosas. O processo é o seguinte: o olho é um globo aproximadamente esférico, de dois centímetros e meio de diâmetro, revestido por uma camada com uma parte opaca que se chama esclerótica, e outra parte transparente que se chama córnea. Esta é que garante a maior parte de convergência dos raios luminosos. Atrás da córnea encontra-se a íris, músculo esfíncter comandado de modo reflexo que delimita em seu centro uma abertura: a pupila, (cujo diâmetro vai de 2 a 8 milímetros aproximadamente). A luz que atravessa por aí deve ainda atravessar uma lente biconvexa que se conhece como o cristalino, que faz a luz convergir na medida em que se acomoda em função da distância da fonte de luz. Isso acontece quando há incidência de luz, mas o processo da visão também é um processo reflexo. O fundo do olho tem uma membrana, a retina, e é aqui que se processa a luz em forma química. A imagem retiniana é a projeção óptica obtida sobre o fundo do olho graças ao sistema físico e que, tratada pelo sistema químico retiniano, se transforma numa informação de natureza totalmente diferente. Neste sistema, cada receptor retiniano está ligado a



uma célula nervosa por uma espécie de relé que se chama sinapse, cada uma dessas células está, por meio de outras sinapses, ligada por sua vez a células que constituem as fibras do nervo óptico. O nervo óptico parte do olho e chega a uma região lateral do cérebro, de onde novas conexões nervosas saem em direção à parte posterior do cérebro, para então chegarem ao córtex estriado. Depois disso, ninguém sabe de ciência certa, onde é que a imagem vai parar. Seja como for, o sistema visual não se contenta em copiar a informação; processa-a em cada estágio. Esta parte do sistema perceptivo é a mais importante, mas também a menos conhecida, pois só se começou a ter idéias um pouco exatas sobre sua estrutura e seu funcionamento há apenas trinta anos. Em particular, ainda não se sabe com exatidão como a informação passa do estágio químico ao estágio nervoso e a própria natureza do sinal nervoso (que é apenas metaforicamente comparável a um sinal elétrico) não é totalmente clara. Assim, a percepção visual é o processamento, em etapas sucessivas, de uma informação que nos chega por intermédio da luz que entra por nossos olhos. Como toda informação, esta é codificada. O olho não é olhar; falar de informação visual ou de algoritmos é interessante, mas deixa em suspenso a questão de saber quem constrói esses algoritmos, quem aproveita essa informação e por quê. O olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão. Consciente ou inconscientemente possuímos uma informação aproximada

sobre *o mundo como ele é*, com base na realidade objetiva. Mas esta realidade inevitavelmente vai ser reduzida pela percepção sensorial específica e integrada por vários fatores da ordem subjetiva. Ou seja, juntam-se à nossa percepção, que é limitada, conceitos abstratos que a integram. Portanto *o mundo tal como é* não é o *mundo como é visto por nós*. Sartre notava que “*a imagem não é nem ilustração, nem suporte do pensamento, mas é ela própria pensamento e por isso compreende um saber, intenções*”<sup>51</sup>. A noção física ou científica do mundo “real” complica-se e se modifica quando começamos a considerar a relação que se estabelece entre o mundo exterior a nós e a *imagem* que dele formamos dentro de nós mediante a experiência sensorial. Por enquanto a imagem é uma verdade que se expressa a nós, e para expressarmos essa imagem sempre tenderemos a recorrer às técnicas e aos suportes e assim materializá-la, portanto não é possível dissociar a imagem da técnica nem dos fenômenos estéticos.

Na contemporaneidade, toda expressão está associada a um “*know-how*” específico, a um conhecimento, a uma experiência e essa é a condição para a criatividade. A imagem, em suas possibilidades, é metamorfose, metáfora purificada do real, por vezes desconfortável e mutante. Já que agora a imagem pode até atingir o incorpóreo e ainda continuar sendo legítima, aspira-se à apresentação imagética

---

<sup>51</sup> Levy, Pierre. A ideografia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?. São Paulo, Loyola, 1998, p. 105.

dos processos mentais, para nunca mais esquecer, pois esquecer significa o vazio de não produzir imagens. A capacidade de produzir imagens, a imaginação, é filha dependente da memória e a experiência pode ser total ou parcialmente modelada pela imaginação. “*Progressivamente rejeitadas no domínio do idealismo ou do subjetivismo, talvez até do irracional, as imagens mentais escaparam, durante muito tempo à consideração científica e isso no exato momento em que a cinematografia alcançava uma proliferação sem precedentes de imagens novas entrando em concorrência com nosso imaginário habitual.*”<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Virilio, Paul. A Máquina de Visão. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994, p. 88.

## II,2. À imagem da linguagem.

Tendo recebido as imagens do mundo externo (como ele é) e elaborado tais imagens no mundo interno (como é visto por nós), o homem tenta comunicar aos outros homens as sensações e sensibilidades que tirou daquelas imagens. Para que esta comunicação seja possível se faz necessária a referência constante a estímulos comuns e o reconhecimento comunitário de um certo numero de convenções. O vocabulário é a mais eloqüente dessas convenções. Chamar as coisas pelo mesmo nome constitui a base de toda linguagem. Enquanto nos referimos ao mundo externo, os termos da linguagem são claros e compreensíveis (uma forma geométrica ou a frequência de uma onda são sempre as mesmas, qualquer que seja a linguagem que se adote para exprimi-las). Mas, quando se apresenta a exigência de comunicar uma sensação ou simplesmente um conceito abstrato, as possibilidades de interpretação diferentes de um mesmo termo da linguagem tornam-se inúmeras. Quando isto acontece, a própria linguagem recorre à ajuda das convenções e todo um novo complexo de convenções (a gramática, por exemplo) especifica ou tenta especificar, tanto quanto possível, o sentido preciso que se queira dar a uma palavra relacionada com a frase, ou com os matizes, ou com o contexto etc. Assim a linguagem organizada logra exprimir convencionalmente o mundo das idéias, para além do mundo das sensações. Uma das linguagens, certamente a mais bem estudada, é "a palavra", mas temos muitas

outras: a linguagem do desenho, a linguagem dos sons, a linguagem dos sinais, a linguagem da cor, entre outras. Na linguagem da luz, a imagem é basicamente uma síntese que oferece traços, cores e outros elementos visuais em simultaneidade. Portanto ela é também uma linguagem, talvez mais expressiva, mais fiel aos fatos do que nosso discurso falado. Após contemplar a síntese é possível explorá-la aos poucos e só então emerge novamente a totalidade da imagem.

Do nosso ponto de vista, privilegiamos as imagens produzidas na esfera da arte, porque “a imagem artística tem uma inventividade nitidamente superior à de qualquer imagem”<sup>53</sup>. Se bem que a extensão da esfera artística, seus limites e sua definição mudaram muitíssimo de 100 anos pra cá, e até mesmo nos últimos 30 anos, ela permanece, no mínimo, como a esfera da invenção, da descoberta. Assim, a imagem se define como um objeto produzido pelo homem num determinado dispositivo e sempre para transmitir a seu espectador, sob forma simbolizada, um discurso sobre o mundo *quando é*. A parte da arte na imagem não pára de repetir que só há imagem vista, consumida, apreciada e apropriada por um espectador em determinado contexto institucional. Este processo da imagem não se realiza sem prazer. O que a imagem artística sugere é a indissociabilidade entre o prazer da

---

<sup>53</sup> Aumont, Jaques. A Imagem, São Paulo, Papirus, 2001, p. 259.

imagem e um estilo, mesmo rudimentar, ou seja, um saber sobre a arte, sua produção, seu objetivo. *“Pode-se dizer o que quiser sobre a alegria de viver que emana dos desenhos de Picasso, das séries vertiginosas e inumeráveis de seus últimos anos, mas é evidente que o prazer experimentado nessas imagens é inseparável de outra imagem: a do próprio Picasso desenhando e exprimindo seu júbilo de criador.”*<sup>54</sup> Em resumo, o prazer da imagem (entenda-se o prazer do espectador da imagem) é sem dúvida inseparável do prazer do criador da imagem. Esse prazer tem assumido as mais diversas formas. Mas seja como for, o fascínio da obra de arte reside em que nela sente-se o desejo de um indivíduo. A linguagem que o artista utiliza para exprimir-se é uma linguagem imediata, nascida no próprio ato em que nasce a intuição. Na obra expressa, a técnica de nenhum modo se anula, mas permanece presente como termo de linguagem. E esta observação possui tal valor prático que, amiúde, o elemento último e determinante para atribuição de um quadro a um pintor é justamente constituído pela técnica: a orientação, o sentido, o vigor de uma pincelada. *“Parece adequado, em relação ao que se disse, delimitar as linguagens à base das relações que a originam.”*<sup>55</sup> Assim, a concepção pictórica poderia consistir na associação de formas e cores, a arquitetônica na associação de massas e volumes, a da escultura na associação de perspectivas plásticas, a literária ou narrativa na associação de fatos ou na sua sucessão. Neste contexto, o cinema é uma forma de

---

<sup>54</sup> Idem, p. 313.

<sup>55</sup> May, Renato. A aventura do cinema. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, p. 37.

arte dinâmica que dispõe e associa os seus elementos no espaço, mas que se exprime, de modo mais particular e específico, através de uma linguagem totalmente original: a linguagem do movimento dinâmico dos elementos escolhidos pelo artista. Temos denominado prazer aquela emoção transcendente (mais transcendente do que estética) que acontece no espectador ao assistir uma imagem bela e boa. Nesse prazer do indivíduo compendiam-se idéias e emoções que serão seguramente múltiplas e talvez estejam em dialética oposição, para depois, muito provavelmente, se resolverem numa unidade. A linguagem que um artista adota por temperamento para exprimir as suas emoções transcendentais deve, pois, necessariamente, encerrar na expressão a constante liberdade de escolha, de disposição e de tempo.

A partir de 1895, às formas de linguagem imagética que lembramos e que podemos chamar de tradicionais, juntou-se uma nova forma de expressão: a linguagem do cinema. Na época do cinema mudo muitos teóricos, dentre eles Einstein, concebiam o cinema como língua ou escrita visual. Enquanto escrita, a montagem distinguia o cinema da pura e simples gravação de um espetáculo. Enquanto língua, a imagem era assimilada à palavra e a seqüência à frase; “*uma seqüência*

*seria construída por imagens, tal como uma frase por palavras*<sup>56</sup>. A linguagem do cinema organiza-se convencionalmente sobre as conhecidas leis que presidem a formação de toda linguagem: associação, dissociação, relação de causalidade etc. Em sua evolução histórica, a linguagem do cinema mostra-se evidentemente sugestiva; tal como nas antigas escrituras, “*nela é possível distinguir a força sugestiva do ideograma ao lado da clara simplicidade da convenção alfabética*”<sup>57</sup>. Pelo fato de as imagens serem compreendidas por todos, certo tipo de cinema se pensou como uma língua universal, já que todos os elementos da imagem cinematográfica remetem a um significado. Porém, por razões semiológicas, temos que afirmar que o cinema não é uma língua, e sim uma linguagem.

A representação mecânica do mundo mediante a técnica do cinema leva-nos a uma seleção automática dos elementos que ficam dentro e fora do quadro. O quadro é o primeiro elemento da linguagem cinematográfica. O quadro é a *imagem*, é o limite do artista. Com a escolha do quadro o artista cinematográfico estabelece o que quer e o que não quer *fazer ver*, bem como *o como deve ser visto* aquilo que quer *fazer ver*. O quadro, como uma palavra na linguagem falada, pode ter um significado *próprio* (isto é, o seu significado é contido e exaurido dentro dos limites do quadro), ou um significado *alusivo* (o que está contido nos limites do quadro exprime o que está

---

<sup>56</sup> Levy, Pierre. A ideografia dinâmica: rumo a uma imaginação artificial?. São Paulo, Loyola, 1998, p. 55.

<sup>57</sup> May, Renato. A aventura do cinema. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, p. 13.



fora de tais limites (na cena o da história). “*Recorrendo à analogia da linguagem falada poderemos dizer que o enquadramento, entendido do primeiro modo, torna-se linguagem alfabética. Enquanto que potencializado do segundo modo torna a ser anticonvencionalmente linguagem simbólica*”.<sup>58</sup> O quadro não isola apenas as figuras, mas também o *movimento* e a *expressão* destas. Os limites de um enquadramento não são apenas *espaciais*, mas também *temporais*. Em torno de um personagem em movimento os cortes de um quadro, conservando do mesmo modo a figura talhada, porém vista sob perspectiva diferente, são infinitos. Na ordem poética do artista, apenas um corte satisfaz a representação do seu mundo e essa escolha na ordem poética não depende de considerações gramaticais. De um ponto de vista gramatical, a figura ou o movimento seriam escolhidos da maneira mais oportuna, quando satisfizessem a exigência de representar figura e movimento do modo mais evidente (ou mais natural). Mas nem sempre o mais natural é também o mais expressivo. No sentido expressivo são obviamente determinantes os critérios de escolha, por parte do artista, dos elementos de seu mundo. Da combinação de exigências opostas (por exemplo, o artifício do digital diante da natureza do real) nascem novas possibilidades de linguagem.

---

<sup>58</sup> Idem, p. 50.

### II.3. À imagem da arte

*“O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. Porém, nenhum dos dois por si só é o que mantém o outro, posto que o artista e a obra são cada um em si e na sua recíproca relação, por virtude de um terceiro que é o primordial: a arte, à qual o artista e a sua obra devem seu nome”.*<sup>59</sup> A arte excede, de muito, os limites das avaliações estéticas. Como modo de ação produtiva do homem, ela é fenômeno social e parte da cultura. Está relacionada com a totalidade da existência humana e mantém íntimas conexões com o processo histórico. Possui a sua própria história dirigida por tendências que nascem, desenvolvem-se e morrem, às quais correspondem estilos e formas definidos. Foco de convergência de valores religiosos, éticos, sociais e políticos, a arte vincula-se à religião, à moral e à sociedade como um todo, suscitando problemas de valor, tanto no âmbito da vida coletiva como no da existência individual, seja esta a do artista que cria a obra de arte, seja a do contemplador que sente os seus efeitos. Isso nos permite sugerir que uma maior quantidade de fé, ou uma qualidade moral mais vasta poderiam ser determinantes do maior valor da obra de arte. A arte que é *techné*, no sentido lato, é meio de fazer, de produzir. Mas os gregos entenderam a arte não apenas como *techné*, mas também como *poiésis*. *Poiésis* é produção, fabricação, criação. Significa um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza,

---

<sup>59</sup> Heidegger, Martin. Arte y Poesía. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

ordena e instaura uma realidade nova, um novo ente. Criação não no sentido hebraico de se fazer algo do nada, mas na acepção grega de gerar e produzir dando forma à matéria bruta preexistente, ainda indeterminada, em estado de mera potência. A origem do universo, do cosmos, que é um conjunto ordenado de seres, cada qual com a sua essência, ou melhor, com sua forma definida, deve-se, dizem os gregos, a um ato *poético*. É sob estes conceitos que Aristóteles entende as artes: como *poiésis* (certamente a *poiésis* não está separada da *tecné*; são parte “do mesmo”). O gênero da *póiesis* é a *mímesis*, que é a imitação – representação da natureza e/ou do artifício. Utilizando os termos de Heidegger, do mundo e/ou da terra. “A *mímesis* não existe em si mesma, mas nas suas espécies ou formas específicas.”<sup>60</sup>

Na Poética, Aristóteles fala, como ele mesmo diz, “*sobre a poética em si mesma e sobre as suas espécies, de qual é a potência de cada uma delas, de como se devem construir as tramas se se quer um produto poético bom, também de quantas e quais são as suas partes, assim como das outras questões que têm a ver com este mesmo campo de pesquisa...*”<sup>61</sup>. E embora ele leve em conta artes como a pintura e a escultura, é à obra do “poeta”, aquele que narra *mythos* através da palavra, que ele dá maior atenção. Isso não é à toa, pois para Platão, de todas as artes, era a do poeta que maior afinidade tinha com a inteligência e a que mais se aproximava do objeto da atividade teórica do

---

<sup>60</sup> Aristóteles. Poética. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 63.

<sup>61</sup> Idem. I, 1447a

espírito. Sem dúvida devia ser o poeta da palavra aquele que mais claramente expressava as suas idéias a um público carregado de emoções. E é às emoções que Aristóteles se remete, às sensações e sensibilidades, que filtradas através dum artista formam linguagens poéticas que originam seres e inventam realidades naturais e/ou artificiais; epopéias, tragédias, comédias e demais gêneros...

Entretanto, a filosofia da arte teve maior respeito pela doutrina platônica que a qualquer outra, e é assim que a Idéia de arte adotou três princípios: o da imitação, para definir a natureza da arte, o estético, para estabelecer as condições necessárias de sua existência e o moral para julgar seu valor. Quanto à natureza, a arte, como *mimese* do real, produz e apresenta os aspectos essenciais das coisas. As condições necessárias da existência da arte decorrem de seus fundamentos estéticos, que são os elementos sensíveis, organizados e dispostos de acordo com os princípios formais da beleza estética: o equilíbrio e a simetria, o respeito às proporções etc. O valor da arte é aferido pelos efeitos que ela produz, efeitos esses que dependem da qualidade e da quantidade do que ela é. Em geral devem as artes ser o que é belo, tanto no sentido estético quanto no moral (os belos corpos e as belas ações), para que o espírito, estimulado pelo prazer derivado da contemplação do que é perfeito e excelente, sinta-se inclinado à prática das virtudes e ao conhecimento da verdade. Desse modo, o princípio da *mímesis*, invocado para explicar a natureza da arte,

define igualmente a função ética e espiritual que ela desempenha, função que consiste em induzir a alma a imitar o que é bom e digno de ser imitado. Mas é muito grande a distância que vai da idéia de arte, como *póiesis* (atividade formadora que tem por fim a realização de uma obra) à idéia do Belo, objeto de contemplação pura na filosofia platônica. Essa distância diminui na doutrina de Aristóteles, onde o caráter contemplativo do Belo tende a ajustar-se ao caráter prático da obra de arte. Enquanto Plotino vê na arte um dos meios pelos quais o espírito humano se relaciona diretamente com a Beleza da qual Platão falou, os filósofos cristãos, Santo Agostinho e São Tomás de Aquino principalmente, consideram separadamente essas duas idéias, que estarão unidas de maneira essencial no conceito de Belas-Artes.

Segundo Aristóteles, os seres naturais originam-se de causas necessárias que independem da nossa vontade. Os produtos da arte, decorrentes da atividade prática, são contingentes, dependendo de nós para existir. Sob esse aspecto, natureza e arte ocupam pólos opostos. A primeira possui movimento próprio, como no-lo demonstram a geração e a corrupção das coisas determinadas pela ação de duas causas principais: matéria e forma. A segunda, que tem na atividade prática o seu princípio produtivo, acrescenta à natureza uma dimensão puramente humana, artificial. Pelo que se infere do pensamento de Aristóteles, a natureza

seria uma espécie de arte da inteligência divina e a arte, o prolongamento da natureza na atividade humana, na medida em que esta, a seu modo, dá nascimento a objetos que, pela composição de matéria e forma, assemelham-se a seres vivos, orgânicos, dotados de alma.

## II.4. À imagem do cinema

É no cinema, a sétima arte, que se uniram as artes plásticas e rítmicas. A escultura, a arquitetura, a pintura compõem o todo de cada filme; a literatura é o ponto de partida para o cenário, roteiro ou estrutura técnica do enredo ou argumento, a palavra vai ajudar a imagem através dos diálogos e as cores e a música estão presentes na realização cinematográfica, como uma atmosfera espiritual. Necessitando de tais colaboradores, o cinema foi acusado de parasita. Porém utilizando as demais artes, como uma arte de síntese, o cinema transforma-se numa categoria estética superior. “*O cinema é o mais maravilhoso meio de representação do drama e do espetáculo que o mundo jamais conheceu.*”<sup>62</sup> Dir-se-ia que é a expressão humana mais próxima de deus, nesse sentido demiúrgico e criador. “*Necessitamos do Cinema para criar a arte total ao que, desde sempre, tenderam todas as artes*”<sup>63</sup> O cinema é possível graças à união de quatro fatores: a) a fotografia ou impressão de imagens da realidade num suporte estável, b) o movimento ou animação da imagem obtido graças ao fenômeno da persistência retiniana e ao mecanismo de sucessão de imagens, c) a projeção numa tela e, eventualmente, d) o som. Dentre os muitos inventores que se atribuem a paternidade do cinema, cabe destacar Thomas A. Edison e Louis Lumière. Edison inventou o *kinetoscópio*, um

---

<sup>62</sup> De Menezes, José R. Caminhos do Cinema. Rio de Janeiro, Agir, 1958, p. 77.

<sup>63</sup> Ricciotto Canudo. “Manifesto das Sete Artes” (1914). Em: Noriega, José L Sanchez. Historia del Cine. Madrid, Ed. Alianza, 2002.

sistema de visão individual de imagens a 40 ou 46 fotogramas por segundo, fabricado em série desde 1894. Consistia numa caixa de madeira que continha uma série de bobinas pelas quais corria um filme de 14 metros em movimento constante, passava entre uma lâmpada elétrica e uma lente de aumento. Um obturador de disco rotatório iluminava brevemente cada fotograma e congelava o movimento de forma regular. Fizeram-se centenas de filmes de 20 segundos para ser projetados nesta máquina quando se jogava uma moeda. O princípio e o final estavam unidos e a visão dos filmes, que mostravam danças, atos de palhaços etc., começava em qualquer momento, porém não conseguia de todo o movimento intermitente e, em virtude disso, os filmes rompiam-se.

Na França, os irmãos Lumière eram donos duma indústria fotográfica em Lyon, e trabalhando a partir do kinetoscópio de Edison, desenvolveram o cinematógrafo. Com a invenção dos irmãos Lumière a experiência, já reproduzida por diversos sistemas, torna-se *coletiva* mediante a projeção sobre a tela de imagens em movimento que podem ser vistas ao mesmo tempo por um certo número de espectadores. O cinema forneceu material para uma recepção coletiva simultânea; o material fornecido e recebido de maneira coletiva e simultânea pelos espectadores é *luz*. *“Sobre o cinema podemos falar mais ainda do que de uma imagem pública, de uma iluminação pública de um tipo tal ainda não oferecido por nenhuma obra de*



*arte, com exceção da arquitetura*".<sup>64</sup> O cinematógrafo não é a arte do cinema e o aparelho de Lumière não é, de fato, nada mais que um instrumento científico que reproduz o mundo físico até o momento em que seja usado a serviço do mundo poético de um artista. Os irmãos Lumière desenvolveram, a partir das sessões de 1895, uma poderosa ainda que efêmera indústria cinematográfica. Louis e Antoine gerenciam em Lyon a maior fábrica de fotografia de Europa. Contratam operadores ambulantes que filmam "vistas" por todo o continente e estabelecem uma rede de concessionários e representantes a quem proporcionam aparelhos e filmes em troca da metade do total dos ingressos. Nos Estados Unidos, sofrem as hostilidades de Edison e as portas se fecham para os irmãos franceses; com a presença nacionalista de McKinley, uma lei proíbe a importação de material cinematográfico em 1897. Os Lumière diminuem a sua atividade, deixam de produzir filmes e, no ano de 1900, se limitam a explorar o catálogo de 1000 títulos. Provavelmente não estavam preparados para o cinema narrativo. Como diz o próprio Louis Lumière a Sadoul: *"A partir do 1900, ao se orientar cada vez mais as aplicações do cinematógrafo em direção ao teatro e ao se basear sobretudo na encenação, fomos obrigados a abandonar uma exploração para a qual não estávamos preparados"*.<sup>65</sup> Mas o cinema dos Lumière como semente merece ser considerado, sobretudo em aspectos como: a vocação documental (própria do cinema, onde não se trata tanto

---

<sup>64</sup> Virilio, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994, p. 21.

<sup>65</sup> Noriega, José L. Sánchez. *Historia del Cine*. Ed. Alianza. Madrid, 2002, p. 332

de representar um acontecimento quanto de captar o fluxo da vida cotidiana), o efeito real, o gosto pela experimentação, a atenção ao movimento, a câmera como testemunha e o controle da duração (pela quantidade e qualidade do filme).

A primeira sessão dos Lumière, no Grand Café, foi assistida por um homem do espetáculo, da magia e do ilusionismo, do jogo, do maravilhoso e do *trompe-l'oeil*, chamado Georges Méliès (1861-1938). Ele achou no cinema um meio de enriquecer os seus truques e conseguir novos recursos para os seus espetáculos. Assim, Méliès construiu em Montreuil um estúdio para levar ao cinema o seu repertório teatral. Lá filmou o primeiro grande filme de 15 minutos de duração: *L'affaire Dreyfuss* (1899). O estúdio possuía filtros e telas para evitar que a luz solar projetasse sombras sobre o cenário. Assim ele experimentou com distintos truques a sua concepção fantástica do cinema: substituição de uma pessoa por outra, rotação através dum aquário para fazer uma foto pseudo-submarina, maquetes, sobreimpressões, duplas exposições, fundidos, dissolvências etc., tudo isso unido ao truques próprios do Teatro Robert Houdin, onde tinha trabalhado com uma combinação de quadros teatrais e números de mágica. Foi ele quem mostrou as possibilidades artificiosas da “mágica” do cinema. “*A arte cinematográfica oferece tal variedade de investigações, exige uma quantidade tão enorme de trabalhos de todo tipo e reclama uma atenção tão permanente, que não duvido sinceramente em proclamá-la a mais*

*atrativa e a mais interessante de todas as artes, pois praticamente utiliza todas. Arte dramática, desenho, pintura, escultura, arquitetura, mecânica, trabalhos manuais de todo tipo, tudo se utiliza em doses iguais nesta estranha profissão; e a surpresa de quem teve, por casualidade, a oportunidade de assistir a uma parte dos nossos trabalhos sempre me produz uma diversão e um prazer extremos”.*<sup>66</sup>

Tal como ocorrera quando o cinema estendeu suas conquistas do mundo das imagens ao mundo dos sons, e depois ao da cor, também a aventura das novas técnicas origina-se de circunstâncias de caráter essencialmente prático. Assim, por exemplo, certos processos novos tendem somente à superação de uma técnica tradicional e são na verdade aplicáveis em qualquer caso, seja qual for o caminho que a linguagem do filme venha a escolher, por sua própria evolução natural. Todo processo técnico, em sentido lato, só poderá ser aperfeiçoado dentro das margens de dois limites específicos, dificilmente comparáveis, mas quase sempre interdependentes: um limite *intrínseco* (devido às características do material empregado no processo) e um segundo limite, que podemos chamar limite *de utilidade*, talvez menos preciso que o primeiro, mas não menos determinante e que engloba tanto o material quanto o próprio processo. No campo da cinematografia, as pesquisas tendentes ao estudo do comportamento dos novos materiais ou dos

---

<sup>66</sup> Georges Méliès, citado em: Idem, p. 336.

novos processos de elaboração têm como objetivo prefixado melhorar os limites intrínsecos do material e dos próprios processos; por outro lado aqueles que satisfazem as novas exigências no plano da linguagem têm como objetivo, pelo contrário, mudar os limites de utilidade ou responder a uma mudança ocorrida nestes limites. Porém, seja como for, as imagens de um filme são e irão ser sempre destinadas à projeção de luz em qualquer das suas formas; assim, *a luz*, que num primeiro momento parecia ter apenas uma função técnica (ou física) de revelação dos objetos e das pessoas incluídos no quadro, e que num segundo momento é posta a serviço da representação psicológica como instrumento para a integração da dimensão *profundidade*, torna-se, finalmente, o elemento de linguagem, oferecendo ao artista novas possibilidades de escolha. O artista do cinema tem, pois, a possibilidade de dar mediante a luz (seja esta natural ou artificial) diferente relevo aos elementos de seu quadro. Neste sentido o artista poderá inventar no quadro movimentos que, nos limites dele, conduzam justamente às variações das relações expressivas determinadas pelas exigências do seu ordenamento poético.

## Capítulo III

### **A luz como bios**

*“Já no prefácio, em que Richard Wagner é convidado como que para um diálogo, aparece esta profissão de fé, este evangelho de artista: ‘A arte como a tarefa própria da vida, a arte como sua atividade metafísica’ (...)”*

Vontade de Potência, p. 853.  
Friedrich Wilhelm Nietzsche.

#### **III.1. A luz como bios da vida**

Segundo a famosa alegoria platônica da caverna, vivemos diante de um evanescente espetáculo de sombras projetadas por marionetes situadas às nossas costas, que dançam diante de um fogo que não conseguimos ver. Só o filósofo pode desviar o seu olhar desse espetáculo e ser conduzido lentamente ao exterior da caverna, à brilhante luz do mundo real que, a princípio, deslumbra os seus olhos. Para Platão, as sombras são os “*phantasmata*” do mundo diário, as marionetes são as formas “reais”, as quais apreendemos somente mediante esses “*phantasmata*”, e a luz do dia é a claridade e a auto-evidência do inteligível, “olhado” apenas com grande dificuldade. Já para Aristóteles as coisas são muito diferentes: a

humanidade encontra-se desde o princípio na luz do mundo físico, no qual mantém uma incessante atividade e ao qual está devidamente adaptada. Esta adaptação começa a dar-se na mesma base da nossa apreensão do mundo, no nível da sensação. A relação entre o intelecto e o mundo origina-se, pois, no nível da sensibilidade e é, ao mesmo tempo, de semelhança e de diferença, como a relação entre o convexo e o côncavo, ou entre um anel e o seu selo na cera, utilizando-se a metáfora do próprio Aristóteles. Segundo ele, *“a alma humana não esquece as suas origens celestiais; ao contrário, ela é a potência para perceber e conhecer tudo o que é suscetível de percepção e conhecimento”*<sup>67</sup>. A concepção aristotélica da alma humana é muito mais ativa e prática. O desenvolvimento da arte baseado no “ponto de vista” não pode se desligar da noção aristotélica da alma humana, pela qual a alma acha-se adaptada ao seu mundo já desde a sensação. Nem também pode se desligar da idéia pela qual a virtude do belo, ao mesmo tempo em que é evidência de valor transcendental, é também conformidade com a sensibilidade humana.

Sob a premissa aristotélica, então, poder-se-ia dizer que o nosso olho é como uma câmara de cinema e a nossa mente como o telão da sala de projeção. O primeiro recebe e captura as imagens do mundo e a outra as projeta através de uma linguagem. A linguagem que comunica essas imagens depende sempre do “ponto

---

<sup>67</sup> Summers, David. El juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergencia de la estética. Madrid, Tecnos, 1993.

de vista” e quanto mais bela for a exposição das imagens que queremos comunicar, melhor serão percebidas essas imagens por algum outro que as assista. Para que a captura e a projeção das imagens seja possível, duas coisas são indispensáveis: a luz e o olho. Sem luz, nada seria visto, sem olho, nada se pode ver. A luz, ao refletir nos objetos, dá os volumes, as cores, as sombras e os espaços do mundo que está fora de nós. Graças ao olho, conseguirmos capturar essas imagens que logo depois chegam ao cérebro e são processadas, permanecendo estas, esquecendo-se aquelas e, por que não, submergindo outras no mundo dos sonhos. *“Deve o olho a sua existência à luz. De subalternos órgãos auxiliares animais, a luz desenvolve um órgão adequado a ela; assim o olho se adapta graças à luz, para a luz, para que à luz exterior corresponda outra interior.”*<sup>68</sup> As imagens podem ser de dois tipos, segundo Deleuze: imagens-tempo e imagens-movimento (termos de Bergson).<sup>69</sup> A imagem-tempo seria aquela fixada num tempo e num espaço, enquanto que a imagem-movimento é aquela que devém, e que não pára até o seu final. Embora as imagens fixas também façam parte da vida, a imagem análoga à vida é a imagem em movimento. *“Tudo flui”*.<sup>70</sup>

O cinema tem a qualidade de ser a arte que nos dá a melhor impressão de realidade, restituindo fielmente as suas aparências. *“O cinema é, com maior*

---

<sup>68</sup> Goethe. *Teoría de los Colores*. Madrid, Celeste, 1999.

<sup>69</sup> Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento*. Barcelona, Paidós, 1994.

<sup>70</sup> Heráclito, citado por Aristóteles. *Metafísica*. São Paulo, Loyola, 2002, XIII1078b.

*propriedade que qualquer outro meio de expressão artística, a linguagem do ser, aliás, a linguagem por excelência e com evidência ainda maior, é um ser*".<sup>71</sup> Quando os irmãos Lumière projetaram pela primeira vez aquela chegada do trem em Paris, alguns dos espectadores da sala saíram fugindo desesperados, achando que o trem iria atropelá-los; essa é a verdade do cinema. "*Quando o cinema reconstrói o movimento com cortes imóveis, não faz senão o que fazia já o pensamento mais antigo (os paradoxos de Zenon), ou o que faz a percepção natural*", sinala Bergson<sup>72</sup>. Entretanto, na medida em que o cinema serve para transmitir idéias e sentimentos, é um meio de comunicação, um meio de expressão e uma linguagem. Uma linguagem que é ser. "*Não são as imagens que fazem um filme, mas a alma das imagens*", diz Abel Gance, ao que Epstein agrega: "*O cinema é o mais poderoso meio de poesia, o meio mais real do irreal*".<sup>73</sup> O fenômeno do cinema se produz quando muitos quadros, fixados numa linha reta, viajam a 24 quadros por segundo através da luz e são projetados numa tela a um grupo de pessoas. Assim podemos entender que o cinema é, em termos de Bergson, uma tensão constante entre várias imagens-tempo e uma grande imagem-movimento. É uma mistura das duas, quase como a vida. Mas o cinema não é a vida; é uma arte feita para um público, portanto uma **representação**. Uma ficção, um artifício feito pelo homem e pela mulher.

---

<sup>71</sup> Martin, Marcel. *La estética de la expresión cinematográfica*. Madrid, Rialp, 1962, p. 31.

<sup>72</sup> Idem, p. 14.

<sup>73</sup> Idem, p. 33.



À diferença da vida, no cinema a imagem não se dá por acaso. Ela está situada num marco referencial que possibilita a visão para outros. Isso é o “quadro”. Ele é, como já dissemos, o limite do realizador. *“A natureza, os objetos, as pessoas não oferecem, em seu aspecto genérico, nenhuma característica expressiva particular, mas a adquirem quando são vistas sob um ângulo determinado, e são limitadas também, de uma certa maneira, pelas margens do quadro”*.<sup>74</sup> Assim como sobre uma tela o pintor afasta, por determinação rigorosa, uma parte da cena. Num filme, a imagem do quadro e a sucessão de imagens em movimento ou de planos devem também ser enquadradas com precisão. *“Se da percepção cotidiana o cinema retém e guarda o movimento, podemos dizer que toma da pintura um empréstimo, o quadro.”*<sup>75</sup> Um quadro meditado confere a uma cena o seu mais alto grau de eficácia dramática, estética ou moral. A atenção centra-se. Todo o nosso interesse converge para a tela e esta se converte num mundo profundo, imerso, no qual o espírito se dilata e se torna permeável. O “enquadramento” é a arte de mobiliar o espaço e dele extrair harmonias que encantarão os sentidos. *“O enquadramento determina a eleição espacial dos elementos a representar no quadro ou a dele excluir, assim como também determina temporalmente os limites do devir expressivo de um movimento”*<sup>76</sup> Na vida, nós mesmos e o acaso escolhemos o quadro que vemos. No cinema, ao contrário, por ser este uma arte que se faz em conjunto, aquele quadro que nós espectadores assistimos

---

<sup>74</sup> Idem, p. 53.

<sup>75</sup> Agel, Henri. *El Cine*, Madrid, Rialp, 1996, p. 55-56.

<sup>76</sup> May, Renato. *El lenguaje del film*. Madrid, Rialp, 1962, p. 27.

diante da tela existe graças ao trabalho de uma equipe, dirigido pelos realizadores e assinado por um diretor. Nesta tese se tentará entender a sensibilidade do sistema e a estrutura visual da imagem do cinema a partir do fenômeno da luz, portanto estabelecemos já uma ruptura epistemológica e concordamos em tratar apenas do que diz respeito à imagem visual do filme. Na criação desta imagem, participam desde a equipe de roteiro até a equipe de arte (cenografia), a equipe de figurino, a equipe de produção, maquilagem etc., mas o responsável direto pela imagem final num filme é o “diretor de fotografia”.

### III.2. A luz como bios no cinema

O diretor de fotografia é aquele que *photo* (luz) *grapha* (escreve), “é o responsável pela imagem do filme, inteira, luz e câmera”<sup>77</sup>. Ele pinta o quadro, é o arquiteto da imagem, poeta da luz que faz com que as idéias do diretor se plasmem na tela. O quadro é a sua tela, a câmera o seu pincel e a luz seu material. “*Por agora temos tão só movimentos, chamados imagens para distingui-los de tudo o que ainda não são. Porém, esta razão negativa não é suficiente. A razão positiva é que o plano de imanência é inteiramente luz. O conjunto dos movimentos, das ações e reações, é luz que se difunde, que se propaga ‘sem resistência e sem perda’.*”<sup>78</sup> “A identidade da imagem e o movimento têm por razão a

---

<sup>77</sup> Moura, Edgar. 50 anos. luz. câmera. ação. São Paulo, Senac, 1999, p. 211.

<sup>78</sup> “De matéria e memória”, p. 188. Bérson citado por Deleuze. Em: Deleuze, Gilles. La imagen movimiento. Barcelona, Paidós, 1994.

*identidade da matéria e a luz. A imagem é movimento, como a matéria é luz.*”<sup>79</sup> Se no cinema a imagem é movimento e a sua matéria é a luz, fazemos uma pergunta: por que não pensar também na *photo-graphia* para entender a sua linguagem? A maior parte dos teóricos do cinema vêm analisando principalmente a *montagem* do filme para tentar interpretar as sensações totais. E talvez a montagem, que segundo Pudovnik “*é a verdadeira essência do cinema*”<sup>80</sup>, seja só uma parte do processo, nascida graças ao acaso. Um dia George Meliès, filmando em Paris, teve uma surpresa, como ele conta: “(...) enquanto filmava na Praça da Opera, o aparelho (a câmera) pára. Suspendo o trabalho para dar lugar à reparação e depois continuo. E o que aparece na projeção? (...) Ali onde passavam homens, de pronto vêem-se mulheres; um trem se converte numa carroça fúnebre (...) Sem querer tinha descoberto o truque chamado ‘*montagem*’”.<sup>81</sup> A montagem cinematográfica nasceu, pois, naquele mesmo instante. E dá ao cinema a possibilidade de unir, sem perder a continuidade, partes tomadas em diferentes tempos e em distintas condições. Assim, a narratividade do cinema se faz maior e a sua capacidade de relatar rompe os seus limites. Com o som, as cores e até a tecnologia digital, ou seja, com a técnica (*thechné*) o meio se complica, torna-se mais interessante, ampliando a imaginação humana e a sua linguagem.

---

<sup>79</sup> Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento*. Barcelona, Paidós, 1994, p. 92.

<sup>80</sup> Martínez Abadía, José. *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*. Barcelona, Paidós, 2000, p. 22.

<sup>81</sup> May, Renato. *El lenguaje del film*. Madrid, Rialp, 1962, p. 45.

Não se trata aqui de tirar da montagem o que a ela pertence, mas sim tentar pensar o cinema a partir de uma perspectiva que transcenda a narratividade linear do filme, em direção a uma narratividade global, mais propriamente atmosférica. É por isso que nos dispomos aqui a estudar a fotografia, que, mais que uma técnica narrativa, é a necessidade básica para se fazer cinema. Ela é a criadora da expressividade da imagem. A fotografia no cinema não trata só de “iluminar” a cena. Junto com a câmera, a sua importância é transcendental na criação das *atmosferas* adequadas para o desenvolvimento de cada cena do filme e do filme em geral. É um trabalho que requer um conhecimento teórico-prático na arte da criação da imagem. Inspirado na pintura, fotografia fixa, escultura e arquitetura, o trabalho do diretor de fotografia num filme é tão importante quanto o trabalho do diretor, mas infelizmente costuma-se entender o primeiro como algo sem transcendência. Terrível erro.

### III.3. O cinema como atmosfera de luz

Ao falar de *atmosfera* estamos nos referindo àquela “*qualidade substancial do quadro*”, para utilizar termos do Arnheim. A *atmosfera* pode ser entendida como aquela “substância – qualidade em relação” que rodeia o tempo todo. A criação e a transmissão da *atmosfera* do filme é o real trabalho do diretor de fotografia, sempre e quando ele esteja fazendo arte. Fazendo cinema-arte. Uma das considerações que

devemos ter em conta é que esta pesquisa tratará somente do cinema que é arte, aquele que é feito por artistas, cada um no seu próprio gênero. O cinema, sendo uma indústria, é propenso a fabricar filmes em quantidades industriais, sacrificando muitas vezes o valor artístico do produto. Esse cinema existe e não se trata aqui de propor o contrário. Entretanto, para fins filosóficos esse tipo de cinema (que tristemente poder-se-ia também qualificar como arte por pertencer a uma, à sétima) não interessa. Feita essa ressalva, nos referirmos novamente ao termo *atmosfera*, o qual é um elemento dificilmente analisável se não se parte de uma postura fenomenológica de pesquisa. Mas o que é fenomenologia? É possível dizer, sem sermos atrevidos, que a fenomenologia é um método científico que considera o processo criativo artístico não só como algo racional, mas também como algo intuitivo. A fenomenologia entende a “arte como liberdade”, pois não existem fórmulas para produzir uma obra de arte. Porém, pode-se considerar teoricamente o fato de que entre a intuição do artista e a obra em si existe uma ponte necessária, constituída pela linguagem que adota o artista para expressar o seu mundo poético. A linguagem depende da intuitiva eleição dos elementos que o artista julga expressivos; mas a própria linguagem se restringe aos meios expressivos que estão dentro da esfera das sensações, tanto do mundo de quem realiza a obra como de quem dela goza. “*A linguagem, como livre eleição de elementos expressivos, forma parte, sem dúvida alguma, do processo criativo. Como veículo das*

*emoções estéticas do artista, está constituída, ao contrário, por um conjunto de convenções que o próprio artista estabelece de antemão em dependência da sua própria necessidade de se expressar através da sua própria linguagem, mas se observamos criticamente várias obras expressas com uma mesma forma de arte é possível reconhecer nelas uma certa semelhança de estrutura que oferece material abundante para uma teorização.”<sup>82</sup>*

Um dos pontos que Deleuze critica na fenomenologia é que esta propõe o fenômeno a partir de fora e não a partir de dentro, como faz, por exemplo, a psicanálise. Acharmos que isso não corresponde inteiramente à verdade. A fenomenologia, entendendo-a desde Aristóteles, Kant, Goethe, Hegel, Husserl, Nietzsche, Heidegger, Ayfre, Agel até Merleau-Ponty, não se apresenta como um método dialético de pesquisa, mas sim relativo, onde o fenômeno pode ter muitos tipos de verdade, mas o trabalho do teórico fenomenologista é tentar desvendar o tipo de verdade que não pode ser reduzida apenas à lógica. Quer dizer, procurar achar a verdade transcendente. A arte é um gesto formal que organiza nossos corpos e nossas imaginações em resposta à experiência básica. A razão nunca pode substituir esse gesto, apesar de poder descrevê-lo e falar dele. Pelo vocabulário de Merleau-Ponty, a fenomenologia “*entende a arte como uma atividade primária, um modo*

---

<sup>82</sup> Idem, p. 38.

*natural, imediato e intuitivo de compreender a vida.*”<sup>83</sup> Assim, a fenomenologia parte da aceitação de uma “filosofia alegre” que considera na sua justa e real proporção de estrutura os problemas do ser e do não ser, da realidade exterior e do mundo interior de cada um de nós, no nosso existir concreto e sem recorrer à dialética do idealismo e do materialismo. Como assinalamos antes, para fins desta pesquisa, achamos possível distinguir teoricamente e dentro dos suficientes limites racionais a existência duma *atmosfera* do filme cinematográfico que se transmite ao espectador. O que é *atmosfera*? Segundo o Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, significa: “*envoltório gasoso dos astros em geral; camada de ar que envolve a Terra; o estado atmosférico, o tempo, o céu e/ou o ambiente moral*”<sup>84</sup>. Aplicando-se estes termos naturais a uma arte como o cinema, resultaria de validade comum entender a *atmosfera* como a representação de uma forma-matéria de vida que envolve. A *atmosfera* seria a representação do *bios*. Diz Muniz Sodré: “*Em sua Ética a Nicômaco, Aristóteles concebe três formas de existência humana (bios) na Polis: bios theoretikos (vida contemplativa), bios politikos (vida política) e bios apolaustikos (vida prazerosa)*”.<sup>85</sup> “*Todas as faculdades da alma ou capacidades podem se reduzir a três: a faculdade de conhecer [bios theoretikos], o sentimento de prazer e dor [bios apolaustikos] e a faculdade de desejar [bios*

---

<sup>83</sup> Dudley, Andrew J. As principais teorias do cinema, uma introdução. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989, p. 242.

<sup>84</sup> Ferreira, Aurélio B. Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. São Paulo, Nova Fronteira, 1995.

<sup>85</sup> [www.eca.usp.br/associa/alaic/chile2000/17%20GT%202000Teorias%20e%20Metodologias/MunizSodre.doc](http://www.eca.usp.br/associa/alaic/chile2000/17%20GT%202000Teorias%20e%20Metodologias/MunizSodre.doc)

*politikos*].”<sup>86</sup> *Bíos* é a unidade da atividade vital humana. A forma e a matéria do *bios* se apresentam numa atmosfera. O *bios* desta pesquisa é **a luz**, e a atmosfera é o cinema. “Haverá que começar, portanto, dizendo o que é a luz. Há pois algo que é transparente(...) A luz é o ato disto, do transparente enquanto transparente”.<sup>87</sup>

A hipótese central desta tese é que o *bios* (a *luz* no cinema) é uma relação em tensão constante entre a substância e a qualidade, que geram dois sub-gêneros de *bioi*: o ***bios x*** a natureza, o mundo externo, o “*que*” se apresenta além da nossa vontade, a *physis* dos gregos. E o ***bios y***, o mundo interno, o “*como*” se apresenta a partir do nosso ponto de vista, o *logos* dos gregos. O *bios* (a luz) seria assim, o ente filosófico material-formal gerado da relação permanente entre a *physis* e o *logos*. A forma escolhida nesta pesquisa para analisar a luz e os seus *bioi* é através da arte.

Do *bios apolaustikos*, segundo Aristóteles, ou do sentimento de prazer e dor, segundo Kant, vem a *faculdade de julgar*, cuja finalidade como princípio *a priori* se aplica na arte. Consideramos a arte como um mundo transcendente (não só racional, que re-elabora as emoções transcendentais) representado da maneira mais feliz na *poeisis*. Da *poeisis*, nasce a obra de arte. “Aristóteles entende a arte como uma continuação da natureza através da criação humana, explicitando, na *Poética*, que a obra de arte, ao recriar numa outra realidade as essências universais, não está imitando a Natureza

---

<sup>86</sup> Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid, Victoriano Suarez, 1958, p. 119.

<sup>87</sup> Aristóteles. *Acercas del Alma*. Madrid, Gredos, 1994, 418b/5-10.



*no seu aspecto particular ou contingente, mas no aspecto essencial e necessário. Assim, a arte enquanto poeisis aponta para a relação entre a contingência da vida (bios) e a representação da vida”.*<sup>88</sup> Levando em conta estas premissas, tentaremos fazer uma síntese da estrutura e uma análise dos efeitos do fenômeno da luz no cinema, onde “a estrutura seria a linguagem, e a linguagem, para se converter em língua, deve estar necessariamente a serviço de uma intuição poética. É a síntese da linguagem que expressa o mundo poético do artista, e é esta intuição que constituiu a origem da obra de arte”.<sup>89</sup> Será pois, função do pesquisador a análise dos efeitos para a reconstrução do fenômeno.

Na representação de atmosferas que é o cinema, e na arte, sua melhor e mais bela forma, temos reconhecido um fenômeno, particular e universal ao mesmo tempo, que é a luz. A matéria daquela luz, entendida como *physis*, denominamos *bios x*, e a forma, o logos, chamamos de *bios y*. Mas perguntamos: como é que esses *bioi* são re-presentados na arte do cinema? Precisamente quanto a isto, a segunda hipótese desta pesquisa é que: a forma artística que re-presenta o *bios x* poderia ser entendida como o estilo naturalista, enquanto que o *bios y* encontraria a sua melhor forma no estilo expressionista de representação.

---

<sup>88</sup> <http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/qt/marialuiza.htm>

<sup>89</sup> Dudley, Andrew J. As principais teorias do cinema, uma introdução. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989, p.23.

### III, 4. O Natural

#### 4.1.- O Naturalismo

“*O natural é o referente à natureza*”<sup>90</sup>. A natureza é a força ativa que estabeleceu e conserva a ordem natural de tudo quanto existe. O homem encontra-se determinado pela natureza. Esta compreende tanto seu próprio corpo como o mundo exterior. Justamente a disposição do próprio corpo, e os enérgicos impulsos animais que o dominam, determinam seu sentimento da vida. Assim, tão antigo quanto a própria humanidade, o *naturalismo* é um modo de ver e tratar a vida que fecha o seu ciclo na satisfação dos instintos e na submissão ao mundo exterior. Eis a natureza. O naturalismo é permanente, não houve época nenhuma na qual ele não dominasse uma parte dos homens. Convém refletir sobre o enunciado da poética naturalista de Zola em seu ensaio sobre “*Le roman expérimental*”, sobre seu elogio do puro “documento humano” e seu ideal de absoluta objetividade. Diz Deleuze: “*Quando as qualidades e potências se captam como atualizadas em estados de coisas, em meios geográfica e historicamente determináveis, entramos no âmbito da imagem-ação*”<sup>91</sup>. É assim que ele descreve o naturalismo na imagem-linguagem cinematográfica. O naturalismo como imagem-pulsão se estenderia pelas coordenadas: “*mundos originários – pulsões elementares*” e “*meios determinados – comportamentos*”.

---

<sup>90</sup> Ferreira, Aurélio B. Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. São Paulo, Nova Fronteira, 1995.

<sup>91</sup> Deleuze, Gilles. La imagen movimiento. Barcelona, Paidós, 1994, p. 179.

Em todas as partes esta concepção do mundo funda-se na mesma atitude, a subordinação da vontade à vida instintiva animal que domina o corpo e as suas relações com o mundo exterior; o pensamento e a atividade orientada por ele estão aqui a serviço dessa animalidade, esgotando-se em procurar a sua satisfação. Esta concepção da vida encontra a sua expressão numa considerável porção da literatura de todos os povos. O seu grito de guerra é a emancipação da carne. Nessa oposição à disciplina (necessária e, porém, temível) da humanidade por meio da religiosidade funda-se a justificativa histórica, relativa, dessa reação de uma afirmação da vida natural que sempre re-nasce e manifesta-se de novo (*physis*). Quando esta concepção da vida converte-se em filosofia, surge o *naturalismo*. Este afirma teoricamente o que nele é vida; o processo da natureza é a realidade única e inteira, fora dela nada existe. Mas a vida espiritual só se distingue formalmente da natureza física como consciência, segundo as propriedades inerentes a esta, e esta determinação da consciência, vazia de conteúdo, procede da realidade física segundo a causalidade natural.

A estrutura do naturalismo é análoga, de Demócrito a Hobbes, e dele até o “*Sistema da Natureza*”<sup>92</sup>: sensualismo como teoria do conhecimento; materialismo como metafísica e uma conduta prática dupla: a vontade de gozo e a reconciliação com o

---

<sup>92</sup> O “*Système de la nature*”, do Barão de Holbach, publicado em 1766. Em “*Los tipos de visión del mundo*”. Barcelona, Seix Barral, 1992. Pag 74.

curso prepotente e estranho do universo mediante a submissão a ele na observação. A justificativa filosófica do naturalismo reside na extensão e na energia das massas físicas. Elas envolvem, como algo imenso e que se estende continuamente, os escassos fenômenos espirituais. Considerados assim, estes parecem como interpolações no grande texto da ordem física. Por isso o homem natural, na consideração teórica de tal situação, tem que se encontrar totalmente submetido a essa ordem. Ao mesmo tempo, a natureza é o lugar originário de todo conhecimento de semelhanças. As mesmas experiências da vida diária ensinam a estabelecer essas semelhanças e contar com elas; assim realizam um ideal do conhecimento, que é inacessível às ciências do espírito, fundadas na vivência e na compreensão. A natureza é, em princípio, o uniforme e o permanente. Lembre-se a expressão leibniziana: a natureza “*é costume de Deus*”. Por isso a forma de conhecimento própria dos fenômenos naturais é a explicação causal e a lei que os unifica. As ciências do espírito, em vez disto, utilizam outro modo de saber, sobre o qual Dilthey insistirá largamente: vivência e compreensão, que conduzirá à “hermenêutica”. Entretanto, as dificuldades que este ponto de vista encerra impulsionam o naturalismo, numa dialética incessante, a fórmulas sempre novas de atitude frente ao mundo e à vida. A matéria da qual ele parte é um fenômeno da consciência, caindo assim num círculo vicioso: do que só é dado como fenômeno para a consciência, querer derivar esta mesma. Aliás, é impossível derivar o

movimento, que é dado como fenômeno de consciência, a sensação e o pensamento. Eis aí a correlação positivista do físico e do espiritual. Finalmente, a moral do naturalismo primitivo aparece como insuficiente para fazer compreensível a evolução da sociedade. O naturalismo tem seus fundamentos epistemológicos no sensualismo. Por sensualismo entendemos aqui a redução do processo de conhecimento ou dos seus resultados à experiência sensível externa. Deste modo, o sensualismo é a expressão filosófica direta da concepção naturalista da alma. O naturalismo deriva de impressões particulares, a unidade da vida psíquica é proposta como uma “*unitas compositionis*”. O sensualista não nega nem o fato da experiência interna nem o da concatenação mental do dado, mas encontra na ordem física o fundamento de todo conhecimento da conexão legal do real e das propriedades do pensamento, que resultam para ele, evidentemente ou mediante uma teoria, como parte da experiência sensível.

A primeira teoria do sensualismo foi criada por Protágoras. Para ele, na cooperação de dois movimentos, um exterior e outro orgânico, que transcorre no homem, se produz a percepção, e como segundo ele a percepção e o pensamento não estavam separados, deduzia das percepções assim originadas a vida psíquica inteira. A realidade meramente empírica da organização sensível, a sujeição de todo o pensar a ela e a inclusão dessa organização no complexo físico constituem o

fundamento de todas as doutrinas relativistas da Antiguidade. Somente quando a grande época da fundamentação da ciência matemática da natureza no século XVII reconheceu uma ordem da natureza conforme leis, entrou o sensualismo no seu último e decisivo período. A ciência natural tinha se constituído então como o saber de experiência inatacável, e o sensualismo tinha que reconhecer este fato para tomar posição frente a ele e superar as conclusões da época anterior. Este foi o grande trabalho de David Hume. Ele postulava que das regularidades do acontecer nascem hábitos em relação a certos efeitos; na potência associativa inerente a eles se encontra o único fundamento dos conceitos de substância e causalidade. Deste modo originam-se conclusões que formaram depois as bases do positivismo.

O ideal de vida do naturalismo tinha que ser duplo; por um lado, o homem é escravo do curso da natureza pela sua paixão e, por outro, está acima dele graças ao poder do pensamento. O ideal do naturalismo na Antiguidade se constrói sobre o sensualismo de Protágoras e as condições do hedonismo de Aristipo. Mas só a época moderna aportou recursos cientificamente válidos para a explicação naturalista da evolução espiritual. Assim, na esteira de uma longa evolução cultural, Ludwig Feuerbach propunha que o ideal do naturalismo considera um homem livre, que reconhece em Deus a imortalidade e a ordem invisível das coisas

e dos fantasmas dos seus desejos. Esta definição tem exercido um poderoso influxo sobre as idéias políticas, a literatura e a poesia. Assim, no campo da arte, o *naturalismo* faz referência àquela (arte) na qual os seus elementos presumivelmente coincidem com os da experiência ótica. Há ocasiões em que os termos *naturalismo* e *realismo* se utilizam indistintamente; façamos então um esclarecimento. *Realismo* é basicamente uma categoria temática atribuível à arte com referências históricas concretas, reais ou aparentes. Um dos debates constantes ao longo de toda a história do cinema tem sido a relação entre o cinema e a realidade. De fato, não poucos movimentos de renovação surgiram a partir de distintos tipos de chamadas a uma volta à realidade, a partir da reivindicação do realismo. Frequentemente, a apelação à realidade se realiza em função da verdade que deve presidir toda obra de arte e da ética de compromisso com a realidade-história. O mais significativo destes movimentos foi o neo-realismo, que é teorizado de distintas posições por teóricos que reivindicam a necessidade de um cinema de memória histórica da guerra e a posterior luta pela sobrevivência. Um cinema que nega o espetáculo e a pura ficção e aposta em documentar a realidade partindo de uma razão moral que alenta o compromisso do cineasta com o presente histórico. Um cinema que alcança a sua identidade e singularidade artísticas graças à fidelidade do fundamento fotográfico. E ainda que aposte pela narração, vai fazê-lo a partir um realismo crítico e comprometido. Dentre os teóricos que têm refletido sobre o

cinema em chave “realista”, André Bazin e Siegfried Kracauer são os mais significativos, posto que, apesar das diferenças, ambos têm em comum a sua reivindicação do realismo existencial em função do realismo técnico.

Eis aqui a diferença substancial entre ambos conceitos, portanto o naturalismo não pode ser analisado cinematograficamente como uma corrente artística de conteúdo puro, como se faz com o realismo, posto que, no momento em que aparece a montagem, o naturalismo como corrente estética de conteúdo perde a sua razão de ser. Como poderia ser natural algo que não o é? Com a montagem fica claro que o cinema não é uma simples cópia ou reprodução fiel da realidade. O cinema é um artifício, que graças à montagem acentua o seu caráter artístico como meio de representação. O *naturalismo* no cinema é, pois, um estilo formal, cheio de conteúdo simbólico, real e natural. O naturalismo no cinema respeita a ordem da *physis*: “*Physis se restringe a partir de sua oposição a techné, que não significa nem arte nem técnica e sim um saber, a disposição competente de instituições e planejamentos, bem como o domínio dos mesmos. A techné é criação e construção, enquanto produção sapiente. O ente como tal, em sua totalidade, é physis. Isso quer dizer que sua Essencialização e seu caráter consistem em ser o vigor dominante, que brota e permanece*”.<sup>93</sup> Também o termo *naturalismo* deve se distinguir do termo “imitação”, categoria mais ampla que faz

---

<sup>93</sup> Heidegger, Martin. Introdução à Metafísica. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969, p. 47.



referência à arte que constrói analogias artificiais das coisas. As formas imitadas podem remeter a formas naturais, ainda que não necessariamente as reduzam aos seus elementos óticos. Assim, o *naturalismo* constitui de fato um tipo de imitação, um tipo no qual a analogia artificial representa uma relação virtual de luz, obscuridade e cor determinada pela ótica e pela geometria da nossa visão. O meio decisivo pelo qual se efetua esta transformação na significação da linha é, claro está, a luz. O primeiro elemento do ótico é, pois, a luz virtual, visível na pintura como contraste claro-escuro. A linguagem da ótica, ciência que versa sobre a relação física entre a visão e o seu objeto, fica formulada em termos de luz. A culminação do sistema do *naturalismo*, com a invenção da perspectiva, converteu o ponto de vista do espectador em parte integral da estrutura básica da pintura. Como reflete Panofsky no seu artigo “*A perspectiva como forma simbólica*”, a definição do ponto de vista deu origem a um paradoxo: o mundo “objetivo” só é visível do ponto de vista de um sujeito, só podemos ver as coisas “tal como realmente são” a partir de um ponto de vista<sup>94</sup>. Todas estas relações são estéticas num sentido pouco problemático, mas importante, são estéticas na medida em que ficam determinadas pela sensibilidade, pelo juízo da sensibilidade. A determinação estética das relações é uma nova possibilidade que nasce com o naturalismo, possibilidade que foi se adentrando no período moderno, continuando com uma

---

<sup>94</sup> Panofsky, E. La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti. Milan, 1966.

tradição iniciada no Renascimento e que acabaria por transformar e revogar o próprio naturalismo. Assim, a emergência do naturalismo não deve se entender como uma consequência inevitável do progresso nas artes, mas como um complexo conjunto de invenções pictóricas que nascem dentro dum horizonte de significado que, imediatamente elas (as próprias invenções) ampliam e transformam.

#### 4.2.- A imitação da natureza

O desenvolvimento do naturalismo na arte desde o final da Idade Média e começo do Renascimento não pôde se dar de forma independente, levando em conta o que o naturalismo significava ou supunha. Imitar as aparências, quer dizer, formar imagens semelhantes a *phantasmata*, podia ser entendido como tudo aquilo que a sensação comum implicava. Não apenas uma espécie de vivacidade e concreção e determinado tratamento da temática, também implicava a universalidade da audiência, baseada na pré-suposta universalidade da estrutura da percepção. A sensação comum também levava junto elementos óticos e, em termos mais gerais, elementos físicos. A imitação das aparências pode ter começado sob a forma de demonstrações de habilidade de caráter marginal ou como parte de uma nova estratégia didática. Porém, o naturalismo não é simplesmente um desenvolvimento orgânico a partir desses começos, mas sim forma-se e cresce graças ao que

significava para essa tradição e nessa situação. O naturalismo também supõe uma nova definição sistemática do espectador. Em geral, naturalismo implica “ponto de vista”. As coisas parecem reais a partir do espaço e do tempo que ocupa qualquer um que as contemple ou que contemple a própria imagem. Nossa melhor definição de ponto de vista remete à perspectiva, mas ela só representa o ponto de vista na sua forma mais geral e abstrata, a forma matemática que todos os espectadores compartilham, ao menos em princípio. Ponto de vista tem outras conotações; implica também subjetividade, individualidade e juízo próprio. Juízo significa discernir ou distinguir seguindo as premissas de um *meio* ou uma *norma*. *Meio* poderia se definir como o ponto situado entre dois extremos dum *continuum*, *norma* como aquilo cujo nível supera o de toda coisa concreta, cuja verdade ou validade pode, por sua vez, ser determinada relativamente a essa norma. A relação entre meios e normas representa já por si só um problema difícil. Enquanto que a máxima preocupação de Platão eram as normas, Aristóteles estava interessado também nos meios. Aristóteles preserva em numerosos pontos uma acentuada distinção platônica entre pensar e sentir, aos quais ele associa repouso e movimento, respectivamente. A distinção entre pensamento e sentidos gerava problemas no que dizia respeito à sua interação, problemas que nunca se resolveram satisfatoriamente e que foram um perene pomo da discórdia ao longo de uma tradição da qual falaremos a seguir. A sensação lança as imagens internas,

das quais parte o pensamento, que irá voltar a elas para atuar. Mas Aristóteles também considera o pensamento como uma transição entre sentidos e razão, como uma Ascensão no qual o sensorial vai se assemelhando ao racional. Na sua capacidade de fazer distinções a alma humana é uma por natureza, do nível da sensação em diante. A atividade da alma é concebida como uma sucessão de juízos. A alma animal não é só uma faculdade produtora de movimento local, mas também “a capacidade de julgar, atividade esta que corresponde ao pensamento e à percepção” (De anima, 432a-15). Para Aristóteles, a imaginação é passiva, padece a partir de baixo a ação da sensação, de dentro a dos sonhos e alucinações, de cima a de formas e diagramas mentais de artes e ciências, ou a das noções de reta conduta. Pensamento e sentidos se enfrentam e se escondem na imaginação. A imaginação, o pensamento e a mente são “*kriticon*”, capacidade de juízo. A “capacidade de julgar, função do pensamento e da percepção” é comum a ambas faculdades. Por conseguinte, é difícil classificar o sensorial como racional ou irracional. A acumulação de juízos gera uma norma, um juízo sobre cujo fundo podem se fazer futuros juízos, sendo este, como nos é dito no começo da Metafísica, a origem da arte e da ciência. Seguindo tais diretrizes, Aristóteles esboça analogias entre atividade intelectual e sensação e o faz em casos de grande relevância. “A sensação é análoga à simples asserção ou simples apreensão pelo pensamento; o objeto pode produzir prazer ou dor, mas quando a alma o persegue ou o evita realiza um gênero de afirmação ou

*negação*".<sup>95</sup> A sensação é análoga à razão nos seus juízos, mais ainda, os juízos da razão prática (a especulativa não pode atuar) são de certa forma análogos aos dos sentidos. Assim, é possível que os sentidos sejam também um gênero de razão, como afirmava São Tomás de Aquino.

Segundo Aristóteles, as coisas reais são uniões de forma e matéria; de certo modo a mente percebe as formas das coisas, formas que são pensáveis. Com a adaptação secular da proposta aristotélica ao platonismo, a simetria entre matéria e forma cedeu o passo a um decidido desequilíbrio a favor da última. Quer dizer, a forma, pensável, era associada à mente, ao mesmo tempo que o percebido seria progressivamente espiritualizado, a modo de matéria convertida na mera hipótese necessária da pura potencialidade. O juízo sobrevivia em ditos esquemas como prova da atividade da alma em todos os níveis, à diferença da passividade da matéria. Partindo do princípio que nada pode ser conhecido segundo a sua força intrínseca, mas sim segundo a faculdade mediante a qual se conhece, Boécio passa a reconhecer uma série crescente de gêneros de "visão". A vista e o tato intuem e compreendem, respectivamente. Os sentidos julgam o homem na matéria que o constitui, a imaginação julga a sua forma. A razão pesa e aprecia as espécies universais e a inteligência "*contempla aquela forma simples com o olhar puro da*

---

<sup>95</sup> Aristóteles. Acerca del Alma. Madrid, Gredos, 1994, 431a/8ss.

*mente*”<sup>96</sup>. Juízo é aqui um ato distintivo da imaginação que consiste em transformar a sensação ou, dito de outro modo, em transformar a matéria julgada pelos sentidos. Finalmente, para Boécio “*todo juízo é o ato daquele que julga*”<sup>97</sup>. Não é então uma questão de juízo normativo, senão de gêneros de juízo, já que cada faculdade da alma julga à sua maneira. Outros autores insistiam na atividade da sensação, argumentando que o sensível não era uma alteração da sensação, mas a consciência desta.

Segundo Santo Agostinho, a percepção era passiva por parte do corpo e ativa por parte da alma. Na sensação, dizia São Boaventura, “*a recepção das espécies depende do corpo, mas o juízo depende da virtude sensível*”<sup>98</sup>. Quer dizer, podemos ver com a matéria dos nossos olhos, mas o que chamamos ‘julgar’ é coisa da atividade da alma, em cuja visão serve-se (o julgar) do seu órgão material. De acordo com São Boaventura, o corpo padece a ação dos objetos externos, mas a alma reage de imediato: tal reação é o juízo. E este juízo é conhecimento sensível.

O nosso desejo natural de saber, dizia Aristóteles, se evidencia no valor que damos aos nossos sentidos e, se devemos nos servir destes para apreender, também eles

---

<sup>96</sup> Boécio. *The Consolation of Philosophy, with the English Translation of “I.T.”* (1609). Cambridge/Londres, H. F. Stewart, 1962, p. 388-391.

<sup>97</sup> Idem.

<sup>98</sup> San Buenaventura. *Opera omnia*. Madrid, Ed. Católica, 1949, vol II, p. 221, 623.

devem nos ensinar. A idéia pela qual a percepção é a base de todo conhecimento dá uma nova justificativa para as artes visuais e multiplica a importância da arte precisamente por ser visual. Não obstante, ao mesmo tempo que concede meios educativos e edificantes potencialmente universais, esta concepção nos introduz no que poderíamos nomear um “campo de gravidade nominalista” (área do estruturalismo) em toda discussão. Quer dizer, se os sentidos eram um fundamento, jamais o desenvolvimento a partir desse fundamento tinha sido tão difícil. Dizer que a experiência sensorial do mundo permite compreender o significado último, como o fazia Hugo de São Victor, significava atribuir uma grande importância à fé. Mas, ainda que fosse possível adscriver um significado último à interpretação das experiências, a relação entre sensibilidade e significado traz consigo novos problemas e, no princípio, era necessário demonstrar a sua conexão. Quando os autores renascentistas repetiam a máxima de Protágoras, para quem o homem é a medida de todas as coisas, não estavam dando renda solta ao seu otimismo no que diz respeito às possibilidades da mente humana num universo antropomórfico; pelo contrário, faziam eco com um profundo ceticismo, com uma penosa fé na incerteza e nas limitações do conhecimento humano. Só conhecemos bem as coisas às que podemos aplicar a medida da nossa própria natureza. Na sua expressão mais extrema (a do próprio Protágoras) o mundo existe de maneiras distintas para cada um de nós.

#### 4.3.- Natureza e Espírito.

A atividade artística é uma forma de raciocínio no qual perceber e pensar são atos que se encontram indivisivelmente mesclados. Diz Kant na primeira parte da Teoria Elementar Transcendental, precisamente na “Estética Transcendental”:

*“Qualquer que seja o modo como um conhecimento possa se relacionar com os objetos, aquele no qual a relação é imediata e serve de meio a todo pensamento se chama intuição (Anschauung). Mas esta intuição só tem lugar na medida em que o objeto é dado a nós, o qual só é possível, ao menos para nós homens, quando o espírito foi afetado por ele de certo modo. Os objetos nos são dados mediante a sensibilidade, e ela unicamente é a que oferece a nós as intuições; mas só o entendimento os concebe e forma os conceitos. O objeto indeterminado de uma intuição empírica chama-se fenômeno.”*<sup>99</sup>

A discussão sobre os princípios da estética seria muito mais fácil se tivéssemos sempre presente que a denominação de estética não abarca um terreno científico unitário, mas sim é uma designação coletiva para uma série de ciências absolutamente heterogêneas, as quais porém coincidem todas em se chamar ‘estética’ pela sua relação com o objeto estético. Mas como cada uma destas ciências que se chamam estética têm relação de distinta ordem com o método fenomenológico, é necessário começar orientando-nos brevemente quanto a estas diversas disciplinas da estética, para podermos apreciar como o método fenomenológico consegue operar em cada uma

---

<sup>99</sup> Kant, Imanuel. Crítica de la razón pura. Buenos Aires, Losada, 1960, p. 169.



delas. A denominação comum de estética compreende três espécies de disciplinas: 1 - a estética como ciência particular autônoma; 2 - a estética como disciplina filosófica e 3 - a estética como terreno de aplicação de outras ciências. Destas três modalidades da ciência estética, a disciplina filosófica eclipsou durante muito tempo as outras duas. Mas nós falaremos da estética como ciência autônoma, já que é justamente ela que constitui o campo principal da aplicação do método fenomenológico. Toda ciência particular se determina na sua unidade por um aspecto que deslinda o seu próprio terreno diante das outras ciências. Assim, para as ciências naturais, o que determina a sua unidade é o momento da interdependência com o que diz respeito à natureza exterior e, para as ciências históricas, o que é do acontecer histórico. Não há dúvida sobre qual é para a estética, como ciência autônoma, o momento que deslinda o seu terreno diante dos demais: é o momento do valor estético (incluindo o valor artístico). *“Tudo aquilo que pode levar o carimbo do valor estético pertence ao terreno da estética como ciência autônoma.”*<sup>100</sup> Porém o valor e desvalor estético, não pode ser atribuído aos objetos reais, senão somente na medida em que se dão como fenômenos. *“Posto que o valor ou des-valor estético não reside, pois, na condição real dum objeto, senão na sua condição fenomênica, já fica esboçada com isso a tarefa principal da ciência estética autônoma.”*<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Geiger, Moritz. Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica. Buenos Aires, Argos, 1946 p. 142.

<sup>101</sup> Idem, p. 143.

Muitos movimentos dentro da estética colocam no centro das suas considerações a idéia de que o estético é aparência e ilusão. Entretanto, desde o momento em que se introduz na estética a idéia de aparência, não se analisam simplesmente os fenômenos estéticos, mas se introduzem também pontos de vista relacionados com a realidade. No seu aspecto fenomênico, o objeto estético não é aparência ilusória. No caso da ilusão atribui-se ao fenômeno uma realidade que não possui. Ao contrário, no caso do estético, a paisagem num quadro não se concebe como realidade, como coisa real que mais tarde resulta ser irreal, mas sim como paisagem representada, como paisagem que se nos dá como representada. Assim que se introduz na estética a idéia de ilusão (a idéia de oposição entre uma realidade dada e uma efetiva realidade), abandona-se o terreno do fenomênico. O dado em uma obra de arte não são as sensações, as associações, nem as funções; o dado são mais bem objetos, paisagens, melodias, homens, representações. E se se pergunta, por exemplo, pelos fundamentos do valor da representação duma paisagem, estes poderão se encontrar na tonalidade da paisagem, no colorido, na distribuição das massas, elementos todos que podem se encontrar, pois, diretamente nos fenômenos. Basta voltarmos-nos em direção aos elementos que compõem a obra de arte como fenômeno para podermos, portanto, achar solução para os problemas da estética como ciência autônoma. Ao partir assim do objeto, a estética se encontra com as ciências da arte, interessando-se pelas estruturas gerais

e pelas normas gerais dos valores estéticos. O método fenomenológico não extrai as suas normas ou leis a partir dum princípio supremo, nem pela acumulação de casos individuais, mas sim apreendendo no caso individual a essência geral, a lei geral. Assim, uma primeira característica do método fenomenológico é o se deter nos fenômenos, o importar-se pela investigação dos fenômenos. Uma segunda característica consistia em que ele não aspira a apreender estes fenômenos na sua condição accidental e individual, mas sim nos seus momentos essenciais. A terceira: que esta essência, além de ser apreendida pela indução, pela dedução, também o deve ser pela intuição. É necessário colocar o objeto em condições adequadas para poder intuir nele uma essência geral, e é necessário também estabelecer previamente o sujeito investigador em condições adequadas para que exercite a intuição adequada. A questão é aprender a entre-ver realmente os elementos que importam; não se deixar desviar por pontos de vista secundários nem por preconceitos; ater-se efetivamente aos fenômenos e somente aos fenômenos. No que diz respeito à estética, dizia Hegel: “(...) *O seu objeto é o amplo reino do belo; de modo mais preciso, seu âmbito é a arte, na verdade, a bela arte. O nome estética decerto não é propriamente de todo adequado para este objeto pois estética designa mais precisamente a ciência do sentido, da sensação (...) A autêntica expressão para nossa ciência é, porém, filosofia da arte e, mais precisamente ‘filosofia da bela arte’.*”<sup>102</sup> A estética como ciência

---

<sup>102</sup> Hegel, G.W.F. Cursos de Estética. São Paulo, EDUSP, 2001 p. 27.

particular não pode ir mais longe; deixa a cargo da estética como disciplina filosófica o problema do significado e origem desses princípios. Esta estética como disciplina filosófica guarda com a estética como ciência particular aproximadamente a mesma relação que a filosofia da natureza com a ciência natural. A ciência natural pressupõe a existência da natureza externa e investiga as suas leis. Assim, a estética como ciência particular pressupõe a realidade do valor estético e trata de investigar os seus princípios. A filosofia da natureza, por sua parte, investiga a existência dessa natureza externa, concebe-a de forma realista ou idealista, como aparência fenomênica de uma coisa em si ou como construção baseada em percepções, e nas leis dessa natureza vê síntese de fatos ou ainda de configurações de regularidades externas: concepções todas que não interessam em absoluto à ciência natural. De modo parecido, a estética filosófica encara os fundamentos da estética como ciência particular, o valor estético e os princípios da valoração estética. O valor estético é para ela matéria de reflexão, ela não o pressupõe. A fenomenologia é uma atitude mental diante das coisas, diante do ente, qualquer que seja o registro a que pertença, assumida, e não casualmente, por todos os espíritos que fecundaram desde meio século atrás até nossos dias os domínios da ciência e da filosofia.

No nosso domínio, na arte do cinema, é Edgar Morin que, sob o método

fenomenológico de pesquisa, estudou os distintos aspectos do cinema, abordando fenômenos mais amplos da cultura de massas. Morin parte justamente duma análise da fotografia, sublinhando que ela tem “alma”; que possui qualidades que nem estão nos objetos representados, nem se devem ao dispositivo técnico; essas qualidades pertencem à subjetividade do olhar. Junto à objetividade da reprodução mecânica da realidade, na fotografia existe uma subjetividade que obedece à experiência psicológica, mas também à dimensão antropológica e lingüística. A imaterialidade e o movimento da imagem cinematográfica aumentam essa intervenção do sujeito. Por outra parte, já em Meliès são apreciadas duas dimensões importantes do cinema: a vertente fabuladora e fantástica dos truques que põem em cena aparições, transformações e desaparecimentos e que promovem o imaginário e, em segundo lugar, a existência de uma linguagem, de uma capacidade para modelar o tempo e o espaço de forma muito afim ao que realiza a imaginação humana. Morin estuda os procedimentos de implicação do espectador nas suas diversas perspectivas, desde a técnica cinematográfica à psicologia da recepção e em particular os mecanismos de projeção e identificação.

*“Subjetividade e objetividade não só se superpõem, senão que renascem intensamente uma da outra, num continuo círculo de subjetividade objetivante e de objetividade subjetivante.*

*O irreal impregna, atravessa e transporta o real, enquanto que este último modela,*

*determina, racionaliza e interioriza o primeiro.”* <sup>103</sup>

#### 4.4.- O jogo estético

A representação da natureza, numa realização cinematográfica, não tem um conceito específico que ilustre o naturalismo da imagem. O Realismo, como disse anteriormente, foi uma outra corrente. Ao contrário do expressionismo, que veremos mais adiante, o naturalismo não tem uma lista de filmes caracterizados por críticos ou teóricos como de ‘tendência naturalista’. Não existe uma ‘corrente naturalista de narração’ no cinema, pois trata-se uma arte que é artifício, impossibilitado de poder ser natural. Mas ele pode se *parecer* à natureza na sua forma de representação. Assim, o estilo natural da imagem torna-se evidente quando a luz se assemelha à vida, que dizer, quando o realizador cinematográfico fotografa o filme respeitando fielmente as fontes de luz da natureza, sem que ela pareça um agente narrativo individual. Respeitar as fontes da luz da natureza, também já dissemos, é se assemelhar à vida; é *fazer como se fosse* a luz do sol, da lua, das estrelas, dos reflexos, a que ilumina e fotografa o filme e seus personagens. Algumas vezes é a própria luz natural dos astros que fotografa um filme. Nestor Almendros é o artista que mais e melhor trabalha, dentro do cinema, com a luz natural. A sua fotografia em “A lagoa azul”, por exemplo, é quase totalmente feita

---

<sup>103</sup> Sánchez Noriega, José Luis. Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos. fotografía y televisión. Madrid, Alianza, 2002, p. 85.

com a luz da “natureza pura”, com o sol, a lua. Quando a luz natural não é suficiente para fotografar o filme, basta dar um reforço com algum projetor artificial e, ainda assim, o estilo continua sendo naturalista, pois fazer luz natural é também representar *o que e o como faz* a luz de natureza humana, com os seus artificios, a luz do fogo, das velas, da energia elétrica, a luz digital e até a imaginação. “*A imaginação será um movimento produzido pela sensação no ato. E como a vista é o sentido por excelência, a palavra ‘imaginação’ (phantasia) deriva da palavra ‘luz’ (pháos) posto que não é possível ver sem luz.*”<sup>104</sup>

É nesse sentido que o naturalismo apela à naturalidade da imagem, entendendo o mais natural como aquilo que diz respeito à natureza. Uma vez que estamos escrevendo sobre uma arte, é preciso haver algum paradigma que nos permita teorizar sobre este estilo artístico de representação; para isso utilizaremos a intuição e o juízo do gosto. “*O juízo do gosto não é um juízo de conhecimento; portanto não é lógico, mas sim estético.*”<sup>105</sup> Já a intuição, segundo Kant, só brota na medida em que o objeto nos for dado, o qual somente é possível quando o espírito foi afetado por ele de certo modo. “*Chama-se de sensibilidade a capacidade (receptividade) de receber as representações segundo a maneira como os objetos nos afetam.*”<sup>106</sup> Assim, entendemos que não há conhecimentos sem intuições, intuições sem objetos e objetos sem

---

<sup>104</sup> Aristóteles. *Acerca del alma*. Madrid, Gredos, 1994, 429<sup>a</sup>/ 1-5.

<sup>105</sup> Kant, Imanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid, Victoriano Suarez, 1958, p. 160.

<sup>106</sup> Idem, p. 168.

fenômenos. “O objeto indeterminado de uma intuição empírica chama-se fenômeno”.<sup>107</sup>

Finalmente, para que uma obra de arte seja considerada obra de arte, deve ser *bela* e *boa*, no dizer de Aristóteles. *Bom* entendido como: o melhor e *belo* como: o que dá prazer.

Consideraremos o estilo naturalista como uma forma de expressão visual do cinema, onde é a luz que fala em imagens, viajando desde o projetor ou desde o satélite em direção aos nossos sentidos e à nossa mente. O espectador é introduzido numa nova atmosfera e, para que ele reconheça aquilo como verossímil na tela, o estilo naturalista prefere representar a imagem da maneira mais fiel à sua natureza. Nesta forma de fotografar e iluminar uma cena toma-se como referência a luz natural, acomodando-se tudo a suas fontes e respeitando as relações entre elas; a significação que a luz dá é intrínseca e contínua, a natureza está subordinada à liberdade, à cultura e ao espírito que a absorve, sendo que a natureza e o espírito não se opõem, mas se complementam. O estilo naturalista fabrica convenções arbitrárias que mudam segundo as épocas. Num certo momento o esquema considerado “naturalista” consistia na colocação, nos interiores, com ou sem referência ao exterior, de luzes que vinham do alto e que marcavam fortemente as facções dos atores. Essa arbitrária colocação da luz era

---

<sup>107</sup> Ibidem.



considerada na época de Di Venanzo como a marca do estilo naturalista, esse estilo que se considera respeitoso da luz natural. Atualmente já não é mais assim; o estilo naturalista considera como natural aquela luz que entra pela janela, pela porta, a luz do céu, do sol, a luz que sai das lâmpadas, dos postes de luz, dos cartazes luminosos, respeitando a direção e a intensidade do que se conhece como natural tanto para o artista quanto para o espectador. Por exemplo, se é dia e a janela se encontra do lado direito da personagem, é desse lado que deverá entrar a luz do sol. Mas se é noite, a luz não será do sol, mas sim da lâmpada que está sobre a mesa do lado esquerdo da personagem. A luz não tem que vir sempre de um lado fixo para ser natural, dependerá sempre do lugar onde se encontre a principal fonte luminosa. Depois disso é só reforçar aquela luz principal a gosto.

Muitos diretores de fotografia têm como referente principal o estilo naturalista de iluminação, já que este é o mais utilizado dentro da narrativa cinematográfica de representação. Os diretores nem sempre conhecem plenamente a importância do trabalho do diretor de fotografia e para eles dá no mesmo se estão trabalhando com este ou aquele. São os bons diretores, os magistrais, que sabem realmente o que significa ter um bom diretor de fotografia ao lado. Orson Welles, por exemplo, assina o seu “Cidadão Kane” ao lado de Gregg Toland, o seu diretor de fotografia. Esse é o último crédito do filme, os dois juntos. Um filme pode ser ou deixar de ser,

somente por quem fotografa o filme, sem tirar, obviamente, o crédito do realizador. Em suma, é uma boa parceria entre ambos que faz com que um filme dê certo ou não. Mas voltando a luz, dissemos que a maioria de fotógrafos contemporâneos tem como referente principal o estilo naturalista de iluminação e misturam, dependendo do tipo de cena e da sua dramaturgia, esta luz natural com escapes fugazes de expressões artificiais. Isso, entretanto, irá depender da qualidade do fotógrafo.

### III,5.- O Artificial

#### 5,1.- O Artificio

A idéia de vanguarda se propõe como profunda crítica e, ao mesmo tempo, como uma utopia de mudança num determinado momento do moderno, marcado basicamente pelo episódio da Primeira Grande Guerra. Ao se concluir esta guerra, com as seqüelas que deixa na Europa, emergem claramente para a intelectualidade desse momento, para o artista, o pensador, para aqueles que conformam o mundo das idéias, duas visões: por um lado a visão da catástrofe cultural e espiritual e, por outro, a morte ou pelo menos a agonia da narração da razão burguesa ilustrada, que havia prometido a vida plena na autonomia do indivíduo, assumindo a sua definitiva liberdade. O fim da Primeira Grande Guerra coincide com a primeira grande revolução social na Rússia, a chegada ao poder da vanguarda leninista. Em 1918 Lenin e Trosky estão no poder da URSS. Com o triunfo deste novo sujeito da revolução, o bolchevique, paradigma da figura do vanguardista, aparece um amplo campo utópico que cala muito no fundo do espírito das vanguardas nas esferas da arte e da política. O bolchevique, um “novo homem” vitorioso, o artífice da revolução, o homem adiantado de um mundo renovado, o ocupante de um novo Estado prometício, incidirá não só na cultura das esquerdas, mas também nos âmbito das direitas, como protótipo do imprescindível ator social que exige a época. Nas vanguardas artísticas o que

surge como elemento determinante e sustentador é um rechaço à tradição estética que se herdava. A tradição em geral como mundo de valores, de condutas, de costumes, de ideais, de metas, que o artista propõe superar e eliminar para começar algo novo. Neste sentido as vanguardas, como afirma o teórico marxista da cultura Perry Anderson, se coagulam como “ismos” que procuram adequar o mundo de valores, condutas, visões da vida, práticas do mundo vital, ao grau da própria modernização que vem sofrendo a história no seu conjunto. A vanguarda estética propõe, assim, que não existe um gosto artístico universal, para sempre, mas sim que cada época e cada tempo tem os seus gostos, os seus modos, as suas formas de se expressar. “*A cada tempo a sua arte, à arte a sua liberdade.*”<sup>108</sup> Este tempo da arte que quer expressar a sua época encontra-se num mundo já modernamente reconstituído, “*o mundo da grande metrópole, o das grandes massas, o das multidões, o da máquina, o das mutações no campo da comunicação, o da aceleração técnica, o da velocidade, o das novas formas produtivas seriadas e os novos conhecimentos científicos.*”<sup>109</sup> A vanguarda se sente sacudida, aturdida por este mundo e corre em procura da expressão e da constituição profunda e confusa desta nova realidade emergida do conjunto dos acontecimentos e referências que se precipitaram sobre a história da humanidade. Para os vanguardistas, além da realidade “comum”, legitimada que

---

<sup>108</sup> Casullo, Nicolás. Itinerarios de la Modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad. Buenos Aires, Ed. Universidad de Buenos Aires, 1996, p. 97.

<sup>109</sup> Idem, p. 98.

o homem vive, há outras realidades, inéditas, sem antecedentes, críticas, que o artista sente-se chamado a tentar descobrir e manifestar. “*Fragmentação, fugacidade, precariedade, irisação do real, exposição da sensibilidade, opacidade do evidente, transparência do secreto, desagregação da experiência (...).*”<sup>110</sup> Nas vanguardas vai se dar de distintas maneiras esta procura por outra realidade, redefinindo autenticamente a subjetividade e a sensibilidade, como se por detrás das aparências do real se percebesse uma realidade essencial, esquecida, extraviada, necessária de ser descoberta e expressada através da arte. É com este realismo que se confronta a vanguarda. Não há uma beleza como modo estético de representação, porque precisamente o que põe a arte infinitamente em discussão é a representação do mundo. A arte, mais do que discutir o mundo, discute com as linguagens que o instituem, com os discursos que asseguram o real. O que a arte discute é a linguagem que nos leva a enunciar ao mundo, a linguagem com que construímos o real. A vanguarda artística também é oposição, crítica, é mal-estar com o entrançado da cultura, com os espaços estabelecidos e dados, é questionamento desse lugar autônomo da arte. “*A vanguarda, desde a reflexão política e teórica herda o legado romântico: a arte não é espaço exclusivamente expressivo, receptivo, gosto, sensibilidade, relativismo. É disposição a discutir o mundo e os seus discursos, é proposta*

---

<sup>110</sup> Idem.

*intransferível da obra, é problemática de enunciação criadora, não de simples recepção.”*<sup>111</sup>

Habermas vai julgar duramente esta pretensão, de ambicionar a superação das esferas racionalizadoras, de não respeitar a segurança das autonomias e contribuir dessa forma para um niilismo do mundo aparentemente sem retorno, pelo qual a arte de vanguarda também seria responsável. Mas as vanguardas têm vontade de mudar o mundo. É por isso que elas se enlaçam tão fraternalmente às idéias revolucionárias que anunciam mudar a forma da vida e as suas instituições. Para as vanguardas, a arte burguesa como espaço autônomo dedicado a propor o belo neutraliza a miserabilidade do mundo. A vanguarda vai dizer “*devolvamos a arte à vida*”<sup>112</sup>. A alma da arte mimetiza-se com a alma humana, convivem juntas e o mundo de pronto começa se a ordenar através de estéticas de massas publicitárias e televisivas, legítima herança do sonho das vanguardas de tentar estetizar o mundo. Uma mítica noção de vida, legado daquelas vanguardas que, se bem denunciaram as patologias e os cânceres de uma cultura, também foram sempre presas do entusiasmo pelo “novo”, pela inovação, pelas promessas instrumentais e comunicativas, pelas lógicas impostas como progresso graças ao bloco indústria–tecnologia–mercado–audiência. A arte de vanguarda fascinou-se pela “vida”. E é possível que os seus atuais herdeiros no campo da arte, também fascinados pela atual vida informatizada, “massmediatizada”, “utopizada” em termos

---

<sup>111</sup> Idem, p. 102.

<sup>112</sup> Ibidem.

tecnológicos, estetizada, globalizada até em seus últimos rincões, celebrem hoje o virtual. O que a vanguarda sugere é “ ‘*vamos discutir como se apresenta o real*’, ‘*vamos discutir quem tem a verdade na proposta da representação do real*’, ‘*vamos discutir o que é o ilusório, o que é o aparente e o que é a verdade*’ ”<sup>113</sup>.

### 5.2.- O Expressionismo

Sobre uma base de protesto e crítica, e pretendendo ser o oposto ao positivismo, nasce o *expressionismo*. Trata-se de um amplo movimento que dificilmente pode se encerrar numa definição. O expressionismo é, sem dúvida, uma arte de oposição, o seu anti-positivismo é, conseqüentemente, anti-naturalismo e anti-impressionismo, embora tome vários elementos tanto do naturalismo como do impressionismo. O conceito expressionista da realidade e a forma de pensamento que o fundamenta têm mostrado que a superação dialética da experiência vital da irrealidade (que se expressou na necessidade da intensificação da realidade) deu à fisionomia espiritual do movimento seus rasgos inconfundíveis. Para entender este cenário é melhor recorrer ao idealismo de Husserl e à teoria da redução fenomenológica, publicada no primeiro tomo das Idéias, contemporânea deste movimento artístico-filosófico. Husserl transforma a perda da realidade experimentada em renúncia metódica para contemplar o ente no seu caráter absoluto. “*O que se apresenta sob o nome de escola de redução ou epoche (época), como uma teoria puramente filosófica, como*

---

<sup>113</sup> Idem, p. 106.

*operação especial do método fenomenológico de tipo altamente artificial (artístico), é ao mesmo tempo um trecho de filosofia vivida que deve a sua força de convicção a uma forma de pensamento.*"<sup>114</sup> O distanciamento da realidade só pode valer como meio supremo para quem, ao pensar em contraposições, possui uma evidência que ultrapassa a racionalidade discursiva e em especial a dedutiva. A forma de pensamento da realização des-realizadora deve apoiar a contemplação da essência absolutamente certa no que diz respeito ao conhecimento da realidade. A fenomenologia de Husserl ameaçava crescentemente confluir com a corrente de intuitivismo de Bérgrson. Assim, é totalmente compreensível que a redução fenomenológica substituísse paulatinamente a contemplação da essência, pois aquela lhe era própria desde o começo do entusiasmo pela realidade expressionista. Entre os momentos que fazem com que a redução se converta numa forma de pensamento que explicita o conceito expressionista da realidade, mencionaremos três. O primeiro ponto se refere à **"exclusão da realidade"**. A experiência super-realista das coisas às quais tende o expressionismo repousa num simples artifício: aquele que aproveita o isolamento do dado, a sua separação dos respectivos contextos para obter assim uma transformação, uma intensificação do aspeto habitual das coisas. Com o isolamento, as coisas adquirem uma concisão da qual carecem no seu aspecto habitual, no contexto do mundo vital. As coisas em si

---

<sup>114</sup> Fellman, Ferdinand. Fenomenología y Expresionismo. Barcelona, Alfa, 1984, p. 50.



se apresentam ao olhar de maneira que aparecem com conteúdo maior. Este processo estético soluciona a dificuldade de se separar da realidade graças à irrealização, que por sua vez acontece em virtude de não existir uma diferença entre ficção e realidade com relação à “idéia” devinda visível das coisas (os objetos imanes também estão dados sempre apenas em matizes). Ao mesmo tempo em que Husserl elaborava a sua teoria da redução, surgiu a sua réplica estética sob o nome de “abstração”. O grande sucesso de Abstração e Empatia de Wilhelm Worringer, de 1908, documenta esta figura de pensamento. Worringer encontra-se entre os expositores da visão idealista do mundo do expressionismo. Ele eleva a “abstração” a princípio da arte verdadeira; a força da abstração determina o querer artístico. Worringer descreve o procedimento da abstração de tal maneira que salta à vista a sua igualdade estrutural com o método da redução de Husserl. O estético da configuração artística encontra-se em *“tirar a coisa singular do mundo externo da sua arbitrariedade e aparente casualidade, eternizá-la mediante a aproximação a formas abstratas e desse modo encontrar um centro de gravidade no fluxo dos fenômenos”*<sup>115</sup>. O seu mais importante objetivo era o de arrancar o objeto do mundo externo, do contexto da natureza, da infinita mudança de ser. Purificá-lo de tudo o que é nele dependente da vida, quer dizer, arbitrariedade, convertê-lo em necessário e imutável, deixá-lo mais perto do sublime. O segundo ponto que faz da redução

---

<sup>115</sup> Idem, p. 55.

uma forma de pensamento do expressionismo é o seu “**caráter não discursivo (linearmente)**”. Com este caráter, Husserl vê solucionada a dificuldade que, após a “exclusão” da realidade, volte-se a ela. A linguagem toma precisamente a posição da unidade de redução e produção. Husserl defende que com a redução desaparece a tensão entre representação do mundo e o próprio mundo, a diferença entre representação e realidade. Nas *Idéias*, a demonstração desta tese é apresentada primordialmente através da linguagem. Desta perspectiva parece proveitoso analisar a linguagem das *Idéias* fazendo-se uma comparação com a poética expressionista, tal como foi esboçada por Casimir Edschmid em Q expressionismo na poesia (1914). Edschmid faz da destruição da estrutura da linguagem e da forma o núcleo da poética expressionista. A meta destas operações com a linguagem é a de dar expressão à imediação da experiência interna. Como expressão do não-comunicável, a linguagem mesma se converterá em objeto da exposição. Esta deslocação, característica do expressionismo, dos conteúdos enunciados na forma do próprio enunciado, encontra a sua cristalização na prosa das *Idéias*. A comunhão do estilo das *Idéias* com o expressionismo refere-se não somente à forma específica da expressão, mas estende-se também à concepção da função da linguagem. Esta tem para o filósofo uma função semelhante à que tem o poeta expressionista. Husserl rejeita o método das definições prévias elaborado pelo positivismo e pelo racionalismo tradicional. Os conceitos devem manter-se

fluidos, “*estar sem parar, preparados para diferenciar-se de acordo com o progresso da análise da consciência*”<sup>116</sup>. Desta exigência especificamente expressionista de imediatismo resulta a preferência do fenomenólogo pela expressão metafórica, que é recomendada como o acesso privilegiado aos objetos: “*Toda expressão é boa e especialmente toda expressão plástica escolhida adequadamente que possa dirigir o nosso olhar em direção a um acontecimento fenomenológico claramente perceptível. A clareza não exclui um certo cortejar à indeterminação.*”<sup>117</sup> A realização pela linguagem da redução de Husserl resulta incompreensível sem o fundamento do expressionismo. Por isso é conseqüente que a estética que Walter Meckauer (1920) desenvolve sob o título de “arte essencial” funde-se na teoria da redução de Husserl: “*Também o artista põe entre parênteses a tese da existência quando dirige o seu olhar ao objeto em questão (...) este ponto de vista do artista foi precisamente o sentido daquelas correntes artísticas modernas que se designavam como expressionismo.*”<sup>118</sup> A partir desta afinidade com a fenomenologia, Meckauer fixa como meta do expressionismo a exclusão do reconhecido como real e o avanço direto até o núcleo próprio do real. Mas a essencialidade reivindicada aqui para a arte não quer ser entendida como distanciamento da realidade, muito pelo contrário: “*também a arte mais recente é naturalista, posto que tem passado pelo naturalismo, mas já não é um naturalismo do*

---

<sup>116</sup> Idem, p. 60.

<sup>117</sup> Husserl, Edmund. “Die Frage nach der Ursprung der Geometrie als intentional-historisches Problem”. Em: Idem. *Husserliana*. Haia, Ed. La Haya, 1976, VI, p. 65-386.

<sup>118</sup> Citado em Rombach, H. “Phänomenologie heute”. Em: *Phänomenologische Forschungen*. Munique, E.W. Orth, 1975, I, p. 11.

*singular, e sim um naturalismo da essência, se se permite essa paradoxal expressão.”*<sup>119</sup> O terceiro e último ponto que mostra a teoria da redução de Husserl como figura expressionista do pensamento se refere à precária situação do sujeito diante o mundo. Esta se expressa quando Husserl concede ao fantasiar livre, na metódica fenomenológica, uma posição de preferência diante das percepções. Husserl elogia como **“liberdade incomparável”** a possibilidade de reconfiguração arbitrária de figuras fingidas, como uma liberdade que inaugura pela primeira vez o acesso às vastidões das possibilidades da essência, com os seus horizontes infinitos de conhecimentos de essências. Isto poderia parecer indeterminação do ponto de vista estético. Mas a liberdade que pretende Husserl, ou seja, a de utilizar representações de coisas fantásticas como explicação da essência da “coisa”, implica um alto grau de responsabilidade, da qual o fenomenólogo sempre teve consciência. Justamente no afastamento do mundo da redução fenomenológica é que Husserl vê uma decisão que converte o filosofar teórico na forma suprema da práxis. Este teor já determina o artigo de Husserl aparecido na revista *Logos* em 1911, “A filosofia como ciência rigorosa”, no qual se define o filosofar como tomar posição “sob um dever ser”. Aqui não se apresenta uma contaminação simplesmente exterior entre teoria e práxis, mas sim que o ímpeto é imanente à atitude fenomenológica em virtude da redução. A atitude fenomenológica pura é, para ele, a realização ética

---

<sup>119</sup> Idem, p. 30.

além do fazer e ou ter. Os contemporâneos de Husserl perceberam o impulso ético da fenomenologia, que na sua fase expressionista chega até o político. Isto cabe especialmente ao inventor do mito do “último homem”, Max Picard. Numa conferência com o título “Expressionismo”, que Picard publicou em 1919, descreve o expressionismo como a forma de se enfrentar com o mundo que vai além da literatura e da arte. Recorrendo a categorias de Wilhem Worringer, Picard contrasta o expressionismo com o impressionismo. Picard vê o caráter funesto do impressionismo na debilitação do objeto mediante a “relacionabilidade”, que equivale a uma perda niilista do mundo. No expressionismo, ao contrário, se fortalece a relação entre o homem e a coisa. A “coisa” serve de categoria moral na medida em que nela se concretiza a “responsabilidade” do homem. Assim, a coisificação expressionista se converte na realização da auto-afirmação humana: *“Desde o caos no qual as coisas mal tem nome, o novo homem expressionista chama a coisa para si mesmo. O expressionismo é a tendência à orientação no caos, fixação do caos.”*<sup>120</sup> Picard deduz algumas características do fazer-pensar expressionista: a tipificação, a abstração e a polaridade. Conseqüências destas formas de pensamento são o anti-psicologismo e o giro em direção à psicanálise de Sigmund Freud.

---

<sup>120</sup> Fellman, Ferdinand. Fenomenología y Expresionismo. Barcelona, Alfa, 1984, p. 63.

### 5.3.- O expressionismo na imagem

Se para os artistas naturalistas e impressionistas a realidade seguia sendo algo que tinha que ser olhado do exterior, para o expressionista, ao contrário, era algo em que havia que se meter, algo que precisava ser vivido a partir do interior. “*Pinto o que vejo*”, costumava dizer Courbet; “*é o olho que faz tudo*”, repetia Rendir; “*a pintura é uma ótica*”, afirmava com convicção Cézanne. Seurat não se tinha dado por satisfeito com este “empirismo” e queria dar a este visibilismo, ainda espontâneo demais, um fundamento cujas bases acreditou encontrar nos textos de Chevreul sobre os *contrastes simultâneos*, e nas obras de Helmholtz. Em suma, Seurat tentou colocar a ótica científica a serviço da visão pictórica. Na França, foram os *fauves* que adotaram de Gauguin o conceito pelo qual cada obra é uma transposição, uma caricatura, o equivalente apaixonado de uma sensação recebida. Para os *fauves*, Gauguin libera a arte de todas as travas que a idéia de copiar traz ao instinto do artista. O quadro não devia ser decoração, composição, ordem, mas sim somente expressão. A pintura para Gauguin, Van Gogh e Vlaminck se converte num modo de desencadear sobre a tela a violência das suas próprias emoções. A natureza se vê avassalada pelo ardor do artista, é arrancada da sua imobilidade e restituída ao estado de incandescência. Fauvismo significa, sobretudo, a liberação completa do temperamento e do instinto. O autêntico *fauve* deveria ser somente um animal pictórico. Por isto, nos encontramos diante de uma poética que poderia se chamar

de “naturalismo subjetivo”. Porém o fenômeno do expressionismo manifestou-se, sobretudo, na Alemanha. O movimento expressionista constituiu uma das primeiras manifestações radicais da arte do século XX e haveria que procurar pelas suas raízes também no Romantismo alemão. Trata-se de um movimento que abarcou a totalidade das formas artísticas. As suas origens encontram-se vinculadas às causas que provocaram a crise que desembocou na explosão da Primeira Grande Guerra. O alto grau de nacionalismo alcançado na Alemanha, assim como o triunfo dos ideais da burguesia, que exaltavam a mediocridade e o vazio, levaram uma geração de artistas jovens a se enfrentar com as condições impostas pelo estado guilhermino. Desde o começo é possível identificar alguns elementos característicos do *expressionismo*; o primeiro elemento é o desencadeamento das potências libertadoras da natureza, da liberdade e do instinto incapaz de sofrer as inibições de uma falsa moral contra a enfadonha vulgaridade do filisteísmo burguês-guilhermino. Isso é o que no teatro fez um escritor como Frank Wedekind, ao opor aos convencionalismos, às normas, à respeitabilidade e à mentira da vida burguesa, a sinceridade das paixões e a violência dos impulsos primitivos. Um segundo elemento é o que insiste na exigência de se subtrair à vulgaridade e à dureza da sociedade civil, refugiando-se no “reino inalienável do espírito”, onde nenhuma força externa pode penetrar e levar desordem. Um terceiro elemento é, ao contrário, a oposição ativa no sentido

crítico e polêmico, com objetivos específicos e inclusive políticos. O sentimento revolucionário que inspirava aos artistas expressionistas alimentou a atitude de rejeição total ao passado imediato e, mais concretamente, ao mundo herdado dos pais. Assim, estes jovens sentiram maior simpatia pelos períodos artísticos nos quais a arte tinha se mostrado dum modo ingênuo, simples e elementar e pelos momentos históricos atravessados pelos conflitos desgarradores, cujas marcas fizeram-se sentir nas expressões torturadas do barroco e nas manifestações místicas e sobrenaturais do gótico. O artista expressionista transfigura, assim, todo o espaço. Ele não olha: vê, não conta: vive, não reproduz: recria, não encontra: procura. A concatenação dos fatos é substituída pela sua transfiguração. Os fatos adquirem importância só no momento em que a mão do artista, que se estende através deles, ao se fechar, aferra o que está por trás deles. Tratava-se de fazer pressão sobre a realidade para que dela manasse o seu latente segredo. Neste fazer pressão está a origem típica da deformação expressionista, que remonta particularmente a Van Gogh e a Munch. Edvard Munch, a propósito da sua obra “O grito”, expressou o que poderia ser o sentimento generalizado dos artistas expressionistas: *“Uma noite andei por um caminho. Embaixo de mim estavam a cidade e o fiorde. Fique olhando o fiorde, o sol estava se ocultando. As nuvens tornaram-se vermelhas, como o sangue. Senti como um grito através da natureza. Pareceu-me escutar um grito. Pinte esse quadro, pinte as nuvens como sangue verdadeiro. As cores gritavam.”* É



evidente que seu fruto está intimamente ligado à maior força da verdade não mistificada que o artista possa tirar *ex natura rerum*. Certamente nesse ato criativo o artista expressionista sente-se envolto na própria coisa, sente-se parte dela. Portanto, o elemento subjetivista está acentuado, mas, ao mesmo tempo, em muitos casos tal subjetivismo também está a serviço da acentuação da verdade contida na situação do real. No plano ideológico e cultural haveria que destacar a incidência, no expressionismo, da filosofia fenomenológica de Edmund Husserl (como já desenvolvemos anteriormente), das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, da crítica ao racionalismo de Henri Bergson e, sobretudo, da filosofia da negação de Friedrich Nietzsche. O seu brilhante mas confuso niilismo neo-romântico, do qual emergem também ásperos ataques contra os “valores” da sociedade burguesa, sugere os melhores escritores, poetas e artistas da época, de Thomas Mann até Grotz. Nesse então notava-se em Nietzsche o inimigo dos historiadores prussiano-alemães, o pensador que tinha feito burla de Bismarck e defendido os judeus do anti-semitismo do professor berlinense Eugen Dühring, e ainda o escritor que arremetia contra a estúpida presunção dos arrivistas da época guilhermina. Os paradoxos de “Zaratustra” tinham força persuasiva, sobretudo pela violência com que viravam do avesso os conceitos e os lugares-comuns da moral corrente. Como já dizemos, os grandes antecedentes próximos ao expressionismo são Van Gogh e Munch. Comparado o estilo destes artistas, e em

forma de resumo, é possível dizer que o expressionismo seria um estilo artístico-poético do século XX, oposto ao impressionismo e ao naturalismo precedentes, caracterizados pela rejeição das formas agradáveis, pelo uso das distorções e das cores discordantes, pela disposição desordenada e pela acentuação da expressão.

#### 5.4.- Simbolismo e expressão da luz

A arte expressionista foi uma exasperação da expressão, encaminhada a obter efeitos de excessiva e exaltada emotividade. O termo *Expressionismus*, um neologismo na língua alemã, relaciona-se por sua vez com o sinônimo “*Ausdruck*”, do verbo *ausdrücken*, que além de ‘expressar’, significa no seu sentido originário ‘espremer’, ‘retorcer’. Daí que o conceito de *Expressionismus* não só signifique “expressão”, mas também “expressão retorcida e dramática”. Para críticos como Herwarth Walden, Paul Fechter e Hermann Bahr o termo expressionista poderia ser utilizado, num sentido extenso, para aludir a todo o “moderno”, às vanguardas dos primeiros decênios do século XX (fauvismo, cubismo, abstração, futurismo etc.). Já para W.Georges, o expressionismo não é só uma acepção do estilo, mas sim uma constante da arte. Se manifesta na arte pré-histórica, nas artes arcaicas, na arte antiga tardia, na arte medieval e no século XVII. Seja como for, o termo expressionismo converteu-se no lema de toda a vanguarda européia oposta ao impressionismo.

Em Dresden, Alemanha, forma-se no ano de 1905 o primeiro grupo alemão: “Die Brücke” (A Ponte). Os fundadores foram quatro estudantes de arquitetura: Kichner, Heckel, Schimdt-Rottluff e Bleyl, que aspiravam a se converter na ponte de união entre “*todos os elementos agitadores e revolucionários*”. Parece que o nome tinha surgido de umas linhas do Zaratrusta de F. Nietzsche: “*Eu não vou por onde vocês vão, depreciadores do corpo. Para mim vocês não são a ponte que conduz ao superhomem.*” Possivelmente o terreno comum de entendimento deste grupo era, sobretudo, o impulso de destruição das velhas regras e da realização da espontaneidade da inspiração, de igual forma que os *fauves*, cada um através do seu próprio temperamento. O grupo pretendia uma proximidade instintiva e vital à natureza, cujo resultado foi uma pintura profundamente emotiva e enfática. No seu desejo de chegar à essência das coisas e ao ser puro, deixaram-se guiar pela forte necessidade interior que brotava do seu entusiasmo espiritual. Kichner escreveu uma vez: “*A pintura é a arte que representa num plano um fenômeno sensível (...) O pintor transforma em obra de arte a concepção da sua experiência. Com um contínuo exercício, aprende a usar os seus próprios meios. Não há regras fixas para isto. As regras para uma obra formam-se durante o trabalho e através da personalidade do criador, da maneira da sua técnica e do fim que se propõe (...) A sublimação instintiva da forma no fato sensível se traduz impulsivamente ao plano.*”<sup>121</sup> A influência de Munch e Van Gogh nos

---

<sup>121</sup> De Micheli, Mario. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, Alianza, 1992.

anos iniciais do “Brücke” deve ter sido muito forte; de fato, a violência expressiva de Van Gogh exerceu uma enorme impressão nos jovens pintores expressionistas que viam na sua veemente pincelada e no simbolismo das suas cores a expressão da sua atormentada vida interior. Também sentiram-se atraídos pela xilografia alemã medieval tardia em madeira, pela arte de Dürer, Cranach, Grünewald e Holbein, assim como pela teoria emocional das cores de Goethe; a propósito, a importância dada à expressividade da cor fica refletida nas declarações que Heckel fez nesta época: “(...) *as coisas e os objetos não falam através da sua forma ou desenho, e sim através da expressão da cor, quer dizer, a própria seleção das tensões da cor*”.<sup>122</sup> A arte tribal foi também uma forte influência nos artistas expressionistas, o valor estético que tinham as esculturas e máscaras primitivas da África e Oceania causaram uma grande impressão sobre eles, assim como nos fauvistas e em Picasso. Porém, no “Brücke” a arte negra assumiu um caráter e uma conotação antropológico-cultural, enquanto que em Paris os artistas encontram nela as suas conotações lingüísticas. Os primeiros sentiram-se atraídos pelo ingênuo e o primitivo, assim como pelos estágios originais da natureza e da humanidade. Os expressionistas tentaram recuperar o homem moderno num nível mais profundo, no plano das manifestações inconscientes, onde as pulsões e os instintos pudessem se liberar sem as travas da ética burguesa. A arte adquiriria, assim, o significado dum

---

<sup>122</sup> Gonzáles Rodríguez, Antonio Manuel. Las Claves del Arte Expresionista. Barcelona, Planeta, 1990, p. 18.

instrumento de liberação na medida em que permitisse a plena realização do eu. Assim, pois, trata-se da destruição de todo cânone que pudesse bloquear a fluida manifestação da inspiração imediata. É um dos pontos de partida da poética do expressionismo: não poder sofrer uma lei nem uma disciplina, obedecendo, ao contrário, às pressões emotivas do próprio ser. Até 1910, data na qual o grupo decide mudar-se para Berlin, a obra e o estilo destes artistas experimentaram uma considerável evolução. As suas constantes saídas aos campos de Dresden estimularam o seu profundo interesse pela natureza e pelo corpo humano em liberdade. Porém, e apesar da natureza oferecer um estímulo imediato, não pretenderam nunca imitá-la, ao menos não no sentido platônico. Na etapa berlinense o grupo adquiriu a sua mais característica fisionomia expressionista: formas simplificadas e deformadas, discordância brutal das cores, expressão simbólica e apaixonada das coisas e dos seres, assim como a sua tendência à geometrização das formas, com os seus peculiares perfis agudos e incisivos e os arbitrários jogos de perspectivas onde as figuras e os objetos são vistos desde cima e em escorços caprichosos. Mas a grande urbe e os contatos com outros movimentos internacionais acabaram com a unidade e a relativa uniformidade dos primeiros anos. Em 1913, Kichner publicou a crônica do grupo, escrita por ele mesmo, nela sintetizava a história do “Brücke” e proclamava-se como o líder. Os outros membros sentiram-se defraudados e resolveram se dissolver. Porém, os

expressionistas prosseguiram as suas respectivas trajetórias de forma independente. E enquanto “Die Brücke” desvanecia, resistia por outro lado o grupo “Der blaue Reiter” (O Cavaleiro Azul), fundado em 1911 por Kandinsky e Franz Marc. O nome do grupo veio do encontro natural entre o amor de Kandinsky pela imagem de fábula dos cavaleiros, que continuamente tinha pintado, e a inclinação estética que Marc tinha pela beleza dos cavalos; ambos, aliás, amavam o azul: o nome do Cavaleiro Azul tinha nascido. Assim, ele se constitui no segundo grupo da vanguarda na Alemanha. Apesar das notáveis diferenças de linguagem, técnica e repertório em relação ao “Brücke”, “Der blaue Reiter” é considerado também parte do movimento expressionista. Tinham bastantes pontos em comum, mas eram na sua maioria pontos negativos: contra o impressionismo, contra o positivismo, contra a sociedade do seu tempo.

Os cavaleiros azuis tendiam a uma purificação dos instintos, mas ao desencadeá-los na tela, não procuravam um contato fisiológico como o primordial, e sim um modo de captar a essência espiritual da realidade. Se “Die Brücke” era contemporâneo dos *fauves* franceses, “Der blaue Reiter” também o foi do cubismo e dos seus movimentos afins, com os quais manteve uma certa relação. O grupo apresenta um estilo menos brutal e mais harmonioso que o do “Brücke”, possuindo uma orientação marcadamente especulativa e não adotando atitudes

bárbaras, mas sim refinadas e quase aristocráticas. Inspiram-se em Goethe, que afirma que a pintura carece daquilo que dá base à música, ou seja, de uma teoria fundamental, estabelecida e aceita pela maioria. Levar, pois, a pintura ao terreno da música será o objetivo prioritário destes artistas. A vida do grupo será efêmera, já que a guerra de 1914 acabaria por dissolvê-lo. Kandinsky em nome de todo o grupo: “(...) o nosso propósito é mostrar, na variedade das formas representadas, que o desejo interior do artista dá como resultado uma multiplicidade de formas.”<sup>123</sup> Alguns dos elementos que se encontram na maior parte da obra do “blaue Reiter” são: a rejeição ao naturalismo tradicional de corte impressionista, a procura pela essência secreta das coisas, o seu lado espiritual (Marc), a forma como expressão de forças misteriosas (Macke) ou a melodia interior da forma (Kandinsky). A tendência à integração das diversas artes, conferir valor plástico-espacial e escultórico à cor, lograr a síntese dos movimentos pictóricos, musicais e coreográficos, uma espécie de *Bühnenkomposition* (composição espetacular). Neste sentido, cabe destacar o projeto total de Kandinsky intitulado “Der gelbe Klang” (o som amarelo), onde o simbolismo sinaliza o enfrentamento entre o bem e o mal, entre o espírito e a matéria, através da contraposição criança/homem, branco/preto e luz–escuridão. A procura por uma base comum para as diferentes artes se apoiava no fenômeno da sinestesia, isto é, nos efeitos físicos e psíquicos equivalentes. Aliás, aceitou-se a

---

<sup>123</sup> Idem, p. 31.

primazia da música, proclamada desde o Romantismo (Schopenhauer, Wagner, Nietzsche). Em 1908, Kandinsky instalou-se em Murnau, uma aldeia ao sul de Munique. Ali ele começou a desenvolver uma pintura de caráter expressionista que paulatinamente chegaria cada vez mais perto da *abstração*, com formas muito simplificadas e cores intensas. De fato, o descobrimento de que as formas coloridas apresentam propriedades expressivas próprias, além da sua desconexão dos objetos, constituiu um acontecimento que afixou-lhe a crença de que a tarefa fundamental do artista consiste em oferecer a realidade da experiência interior antes que a da experiência sensível. A arte deve, pois, expressar o espírito, a sua realidade interior. Para ele, a abstração e a síntese de todos os gêneros artísticos configuram a principal via de acesso a esta nova espiritualidade. A cor é o meio mais poderoso para levar a cabo a mudança de rumo espiritual. A cor por si mesma é um material de contraponto que encerra infinitas possibilidades e que criaria, em união com o desenho, o grande contraponto pictórico, com o qual também a pintura chegaria à composição e, como arte verdadeiramente pura, ficaria ao serviço do divino. Através dos efeitos físicos e psíquicos que provoca no espectador, o artista poderia influir de fato na alma humana: a cor – assinala Kandinsky – é um meio para exercer uma influência direta sobre a alma. A cor é a tecla. A alma é o piano com muitas cordas. O artista é a mão que, por esta ou aquela tecla, faz vibrar adequadamente o princípio do contato com a alma



humana. Dita base deve ser designada como o princípio da necessidade interior. As cores e as formas são pois, o “aspecto exterior” do “conteúdo interior”. Curiosa e interessante é a descrição da sua teoria da cor, onde toma como ponto de partida as teorias psicológicas e metafísicas de Goethe e Otto Runge. A cada cor, a cada percepção de luz corresponde um tom espiritual, uma determinada vibração interna. Kandinsky agrupou a extensa produção pictórica desta época sob três denominações: **Impressão**: uma impressão direta da natureza exterior. **Improvisação**: uma expressão em grande parte inconsciente, espontânea, de caráter interno e de natureza não-material, isto é, espiritual. **Composição**: uma expressão do sentimento interior, lentamente formada, realizada largamente e quase com pedantismo. O ideário estético do “Der blaue Reiter” foi a mudança do centro de gravidade na arte, na literatura e na música. A diversidade de formas, consideradas sob o aspecto da construção e da composição. A necessidade de se voltar com intensidade em direção à natureza interior e de renunciar, em consequência, a todo embelezamento das formas exteriores da natureza. Tais são, no seu conjunto, os signos do renascimento interior. Mostrar os caracteres e as manifestações desta transformação sublinha a continuidade desta tendência em relação a épocas passadas. Fazer aparecer os impulsos interiores em todas as formas que provocam uma reação íntima no espectador. O expressionismo de F. Marc participou das mesmas teorias espiritualistas e místicas de Kandinsky, ainda

que com um aspecto peculiar. Para ele, as suas pinturas pretendiam se converter em símbolos da construção místico-interior do mundo. Concebeu a arte abstrata como o intento de fazer falar o próprio mundo, em lugar da alma humana comovida pelo mundo. As suas pinturas vêm a ser expressão do eterno devir.

#### 5.5.- Aparência e Transparência.

Foi na mesma Alemanha, berço destes artistas, que o cinema expressionista constituiu um modelo de cinema como meio artístico da vanguarda para toda a produção posterior. Provavelmente mais do que em nenhum outro país, a generalização do longa-metragem expressionista propicia um debate entre o cinema popular e o artístico, o urbano e o provinciano, o nacional e o internacional. Ainda que os filmes expressionistas não sejam tantos, não cabe dúvida que a motivação artística e plástica do expressionismo fecunda todo o cinema alemão do período. Mostra-se a nós, este cinema expressionista, eminentemente representativo do estado de ânimo do povo alemão no dia seguinte à sua derrota na Primeira Grande Guerra, lacerado pela mais trágica alternativa da tirania. Os primeiros filmes não são mais do que sintomas do acordar dos instintos primitivos mexidos pela situação da pré-guerra e pela espantosa experiência bélica. Daí o desejo deliberado e consciente de substituir a realidade objetiva pela visão do sujeito. A natureza, reconstruída de forma híbrida, não será mais que o reflexo dessa crise de realidade que chegou após a guerra e onde o “eu” parece ocupar seu

único centro de gravidade. A extrema miséria física e espiritual, junto com os efeitos depressivos do espírito militarista humilhado, constituiu o mais importante caldo de cultivo dos filmes mais representativos do movimento expressionista. A influência do expressionismo pictórico é notória na estilização dos cenários; os gestos e o tratamento com a luz partem da aposta dos desenhadores da Decla<sup>124</sup>, Hermann Warm, Walter Reimann e Walter Röhrig, que quiseram plasmar no cinema esta pintura. O expressionismo era o estilo que procurava a expressão dos sentimentos e as emoções acima da representação da realidade objetiva, para o que se valia da deformação das coisas. O mundo interior que se quer refletir está possuído geralmente pela angústia, um sentimento trágico ou as alucinações do artista. O cinema expressionista alemão é devedor da novela gótica e dos contos de terror da literatura romântica alemã. A teoria da deformação da realidade que a poética do “Die Brücke” havia alcançado ganha, no cinema, uma força inusitada graças à facilidade das técnicas cinematográficas para criar e evocar ambientes ilusórios e provocar distorções óticas. Para o crítico Bela Balázs: “*O cinema torna plausível a deformação expressionista. O estilo expressionista nunca poderá ser tão persuasivo e eficaz como no cinema.*”<sup>125</sup> Como assinala Paul Leni, trata-se de “*criar umas decorações tão estilizadas que marginem qualquer referência à realidade. O que a câmera percebe não é a realidade externa, mas a dos acontecimentos internos, que resulta*

---

<sup>124</sup> Instituto de pesquisa cientista do cinema alemão.

<sup>125</sup> Gonzáles Rodríguez, Antonio Manuel. Las Claves del Arte Expresionista. Barcelona, Planeta, 1990, p. 32.

*mais profunda, efetiva e comovente que a que vemos todos os dias (...) Acredito que o cinema é capaz de captar e reproduzir esta outra realidade*".<sup>126</sup> A estilização da interpretação, dos cenários e da iluminação no aspecto formal, e um tom fantástico com valor metafórico no tema serão as chaves do expressionismo cinematográfico, uma estética que determina o cinema alemão da República de Weimar e que chegaria a se fazer presente em boa parte do cinema *noir* americano dos anos trinta e quarenta.

Através de personagens diabólicos, perversos e poderosos, e de cenas de terror de casas misteriosas, de laboratórios diabólicos e de vias de perdição e delito, o cinema expressionista pretendeu subverter os valores da sociedade burguesa, denunciando, de forma violenta e exasperada, seus aspectos negativos. Mediante linhas, formas e volumes distorcidos, queria traduzir simbolicamente a mentalidade e o estado de ânimo dos personagens. Nietzsche tinha realizado anteriormente uma radiografia da alma alemã, cujos termos parecem descrever o espírito deste cinema: *"A alma alemã é um labirinto de corredores que se entrecruzam, onde se encontram cavernas, refúgios secretos e armadilhas; como cada coisa ama o seu símbolo, o alemão ama naturalmente as nuvens e, sob um perfil geral, tudo o que é confuso,*

---

<sup>126</sup> Sanchez Noriega, Jose Luis. Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos. fotografía y televisión. Madrid, Alianza, 2002, p. 214.

*o que está em formação, o que é crepuscular, sombrio e velado.*<sup>127</sup> Com o cinema expressionista alemão, os recursos estéticos da vanguarda artística puseram-se a serviço de um meio de difusão massiva, o que deu ao mesmo uma projeção social que não tiveram as outras artes. Os elementos fantásticos e góticos, os pesadelos e visões se interpretaram então como sintomas psicológicos das predisposições coletivas que dariam lugar ao nazismo, segundo as célebres teses de Kracauer e Eisner.

No ano de 1913 estréia o filme de P. Wegener e Stellan Rye, “Der Student von Prag” (O Estudante de Praga), que exerceria uma grande influência posterior no cinema expressionista e onde encontramos dois dos elementos principais da estética expressionista: o desdobramento do “eu” e o ocultismo. Em 1919, Robert Wiene realizou “Das Cabinet des Doctor Caligari” (O Gabinete do Doutor Caligari), com cenários de Carl Mayer, Hans Warm e Walter Reimann, cujas distorções criam um universo em sintonia com o desequilíbrio mental do protagonista. As linhas quebradas dos cenários, junto com as luzes e sombras que se opõem em violentas manchas, mostram uma contínua ruptura do espaço, onde se insere o personagem de César, que representa o símbolo da agressividade inconsciente, com seus perfis agudos e triangulares. Do ponto de vista formal,

---

<sup>127</sup> Gonzáles Rodríguez, Antonio Manuel. Las Claves del Arte Expresionista. Barcelona, Planeta, 1990, p. 62.

trata-se de uma espécie de pintura em movimento, de formas e perspectiva destorcidas (linhas oblíquas, figuras de losangos e trapézios), vestuário extravagante, mobiliário entre exótico e vanguardista (cadeiras com respaldos exagerados), espaços simbólicos e teatrais, com personagens muito maquiados e movimentos coreográficos ou espasmódicos. Os personagens formam parte do cenário, ele cumpre uma função narrativa enquanto expressão visual dum estado de ânimo. Mal há movimentos de câmara e a filmagem se faz no estúdio. Em palavras de Jean Mitry: *“Aqui as decorações não embelezam, criam um universo incoerente que sublinha o desequilíbrio mental do herói: as ruas deformadas, as casas oblíquas, as luzes e sombras se opondo em violentas manchas brancas e pretas que participam da linha quebrada. Se vê quais são os objetos do expressionismo: traduzir simbolicamente, por meio das linhas, as formas e o volume, a mentalidade dos personagens, o seu estado anímico, também a sua intencionalidade, de tal forma que o cenário apareça como a tradução plástica do seu drama.”*<sup>128</sup> Trata-se sem dúvida do filme mais característico do cinema expressionista alemão, que criou toda uma estética peculiar; a narração cinematográfica de conflitos particulares e sociais tão intensos é levada a cabo mediante quadros particulares, ações paralelas, *flashbacks* e montagem complexa, que têm como resultado produções oblíquas, muito interpretáveis, onde a causalidade e motivação dos personagens, a sua

---

<sup>128</sup> Sanchez Noriega, Jose Luis. Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos. fotografía y televisión. Madrid, Alianza, 2002, p. 215.

complexidade psicológica e a sua introspecção emocional, a estrutura temporal ou a lógica da ação não estão claras e em boa medida, vão ser imaginadas pelo espectador. O sucesso sem precedentes deste filme permitiu o fim do bloqueio imposto ao cinema alemão pelas forças aliadas ao término da guerra. O cinema artístico expressionista faz uma reflexão sobre o dispositivo cinematográfico. A câmera torna-se subjetiva enquanto mostra o seu poder criador da realidade e fascina na sua capacidade de configurá-la. Em 1922 Friedrich Wilhelm Murnau filmou “Nosferatu”, inspirado no mito de Drácula escrito por Bram Stoker. Murnau ostentou inumeráveis recursos para criar um ambiente de terror e pesadelo. O seu cinema está possuído por dicotomias como a sombra diante da luz, a natureza diante da vida urbana ou o amor diante do fracasso. Na sua técnica destaca-se a minuciosidade com que dispõe todos os elementos a serviço da sua idéia e a montagem ágil e a câmara móvel para a captação do ambiente. Considerado um clássico do cinema de terror, a capacidade de “Nosferatu” é a de horrorizar graças ao trabalho da câmara e da fotografia, não de artifícios nem truculências, eis aí a genialidade do realizador. Finalmente, em 1924, Murnau realiza uma produção que tem sido considerada como o ponto de transição entre a estética expressionista e as novas correntes da chamada “Neue Sachlichkeit” (Nova Objetividade), estilo obcecado pela apresentação crua e descarnada da realidade social, o filme “Der letzte Mann” (O Último Homem). Com esta obra assistimos ao

desenvolvimento de uma tendência cinematográfica dentro do cinema expressionista alemão denominada *Kammerspiel* (jogo da câmara), que consiste na utilização móvel e dinâmica da câmera para criar grandes efeitos psicológicos. O grande ciclo expressionista alemão seria fecundo em conseqüências. “À contemplação naturalista e de neutra realidade, se opõe um subjetivismo violento e radical que distorce as imagens do mundo e transmite ao espectador a sua interpretação ética e intelectual da realidade mediante um código de “signos” técnicos deformadores.”<sup>129</sup> Duas estéticas, a natural e a artificial, o naturalismo e o expressionismo, duas atitudes criadoras antagônicas se enfrentam enquanto se complementam.

---

<sup>129</sup> Gubern, Roman. Historia del Cine. Barcelona, Baber, 1989, p. 240.



## Capítulo IV

### A Análise da amostra.

A presente análise será realizada sob os critérios do método fenomenológico, que dá preferência à **estética transcendental** (ciência de todos os princípios *a priori*), sendo que **a luz** (assim como o tempo e o espaço) é um princípio que tem lugar *a priori* no espírito humano como uma forma pura. A realização desta análise partiu da **intuição** de que *a luz*, como objeto dado, provocou o nosso espírito em forma de *sensibilidade* e a nossa faculdade representativa em forma de *sensação*. Para conceber e formar conceitos, que é o fim desta pesquisa, devemos nos referir a estas duas (*sensibilidade* e *sensação*) e assim a **intuição** torna-se **empírica**. O objeto de uma intuição empírica chama-se **fenômeno**. A luz, como princípio *a priori*, é fenômeno de uma forma particular, posto que é um real absoluto-relativo. Portanto, o objeto da intuição é, ao mesmo tempo, determinado (*physis*, o que a luz nos mostra) e indeterminado (*logos*, a luz que olhamos), gêneros de um mesmo *ente*: a luz (*a linguagem do transcendente*).

Até agora, numa espécie de resumo, poderíamos definir que o objeto a analisar nesta pesquisa é *a luz*, um fenômeno entendido como forma de linguagem, ou

melhor dizendo: como forma de comunicação. Na nossa reflexão temos reconhecido na luz ***o que ela é*** matéria e energia. Assim como ***o como ela é***: natural e/ou artificial. Como comunicólogos, a nossa preocupação está dirigida às formas de representação humanas; por isso se fez necessário achar um *meio de representação humana* que nos permitisse analisar *a luz*. A nossa ruptura epistemológica está na hipótese de considerar a arte, entendida como *poiésis*, como o meio no qual a comunicação se dá da melhor e mais bela maneira. Assim, a forma humana de representação artística que escolhemos para analisar *a luz* é a arte do cinema.

Falamos também da imagem e da sua importância para a nossa pesquisa, ***a imagem da arte do cinema*** como o objeto a ser observado fenomenologicamente, posto que a imagem é o único objeto completamente feito de *luz*, elemento que torna real esta arte. Uma imagem que como forma de representação é também uma linguagem, pela imediata comunicação que gera ao ser olhada. A luz na imagem é ***bios*** (relação constante, modo de ser) que se vê representado como ***atmosfera*** na arte do cinema. Desta maneira deixamos claro o nosso ponto de vista; o olhar e o sentido da visão que são o principal referente desta análise. Para utilizar termos conhecidos, como pesquisadores nós somos o ponto médio entre o texto (a luz e a fotografia) e o espectador, encontrando-nos numa posição de observadores científicos. Dentro do texto que é a imagem, o contexto (lugar que ocupa o filme) é

sumamente importante, já que o texto sempre depende do contexto, enquanto o primeiro dá forma ao segundo. E é através da imagem que o artista da luz se comunica, com uma *luz* que foi feita para os olhos mais do que para os outros sentidos. Assim então consideraremos a imagem do filme como **obra de arte**, posto que é na obra de arte, como diz Heidegger, que “*a arte é como é*”.

A nossa obra de arte será então a imagem de um filme. Daí vem a pergunta sobre nosso objeto de estudo: qual filme? A produção “Contos de Nova York”<sup>130</sup>, (“New York Stories”), realizada nos EUA no ano de 1989. Sobre ela conta a pré-produção que Woody Allen procurava financiamento para um média-metragem, mas não encontrava. Então um produtor amigo recomendou-lhe se juntar com mais dois diretores que tinham projetos de média-metragem e fazer com eles um filme só. Assim nasceram três histórias; todas na cidade de Nova York. A primeira leva o nome de “Live Lessons” (“Lições de Vida”), dirigida por Martin Scorsese e fotografada por Néstor Almendros, a segunda é “Live without Zoe” (“A vida sem Zoe”), realizada por Francis Ford Coppola e fotografada por Vittorio Storaro. A terceira e última é “Oedipus Wrecks” (“Édipo Arrasado”) dirigida por Woody Allen e fotografada pelo Sven Nykvist. Juntando as três histórias realiza-se este filme, que foi um experimento na sua época, com características de gênero híbrido:

---

<sup>130</sup> O filme é anexo da tese, recomendamos assisti-lo.

drama-comédia, o filme foi muito querido pela crítica e pelo público cinéfilo.

Para entender o fenômeno é necessário “*entender a sua essência*”, diz Aristóteles. Se o fenômeno é *a luz na obra de arte*, então a obra de arte é parte da essência do fenômeno, mas de onde provém a obra de arte? Diz Heidegger: “*o artista é a origem da obra, e a obra... a origem do artista*”. Quer dizer que para entender a essência do fenômeno da luz na arte do cinema devemos procurar pelas suas origens: **o artista** e **a obra**. Mas, numa obra de arte como um filme, onde há muitos artistas trabalhando para um diretor, qual artista será a origem da nossa essência? Como o fenômeno a se analisar nesta pesquisa é *a luz*, deverão ser os artistas da luz a origem da nossa essência, aliás, da **obra de arte**.

A partir da afirmação de que o cinema é luz, entendemos que dela depende boa parte dos sentimentos e sentidos plasmados em determinadas seqüências. Desde 1910 se utiliza luz artificial e desde poucos anos depois se assume na linguagem do cinema que a iluminação tem um valor expressivo. O estilo de fotografia e iluminação tem variado ao longo da história do cinema e em determinados gêneros tem alcançado um notável desenvolvimento. Considerando que a melhor fotografia é aquela capaz de criar uma atmosfera e comunicar através do cromatismo e da luz, cada gênero, cada filme e, dentro dele, cada seqüência requer

um tratamento especial da luz e da câmera. Por exemplo, no drama se acentuam os contrastes de luzes e sombras, enquanto que na comédia a iluminação geralmente sublinha o colorido. Não poucas vezes os diretores têm se inspirado em obras de arte pictóricas para re-criar com a luz e a câmera histórias de época ou personagens do passado. Algumas vezes a fotografia parece muito irreal, com o fim de sublinhar o barroco da ação, outras vezes se utiliza o branco e preto, sempre a luz vai depender do que o realizador quer comunicar.

Existem importantes nomes na fotografia cinematográfica, por exemplo Greg Toland (“Cidadão Kane”), G. R. Aldo (“Umberto D”), Gordon Willis (“O Poderoso Chefão”), Sven Nykvist (“Pretty Baby”), Michael Chapman (“Taxi Driver”), Janus Kaminski (“A Lista de Shindler”), entre muitos outros diretores de fotografia contemporâneos. Cada um tem o seu estilo particular, cada um é mestre no que lhe corresponde. Aliás, os diretores de fotografia se retro-alimentam deles mesmos, um aprende do outro, por isso é que resulta audaz propor estilos de iluminação dentro do cinema contemporâneo, embora seja claro que existem tantos estilos como diretores de fotografia. Mas o estilo naturalista e o estilo expressionista são, desde muito antes do cinema, estilos artísticos. Por isso ele (o cinema) não pode fugir da sua gênese (estes estilos) e, se existem dois diretores de fotografia que representam estas formas de arte de uma maneira boa e bela, por sua definição de

estilo, eles são: Néstor Almendros e Vittorio Storaro.

No particular filme escolhido para análise, “Contos de Nova York”, juntam-se numa atmosfera só, por única e feliz vez, os trabalhos destes dois mestres da fotografia cinematográfica contemporânea. O episódio fotografado por Almendros é “Lições de Vida” e o de Storaro é “A vida sem Zoe”. (O terceiro fotógrafo do filme, não menos importante, é Sven Nykvist, “Édipo Arrasado”, o qual não será objeto desta análise).

A primeira parte da análise trata sobre os dois diretores de fotografia, se descrevem as experiências particulares de vida e de trabalho, que são as que dirigem a narração, tentando-se transmitir por meio da linguagem escrita a essência dos artistas. Apreendemos suas poéticas e simulamos suas retóricas, tentando construir através das palavras uma possível representação do *bios* de cada cinegrafista. Faz-se necessário, numa análise fenomenológica da arte, o conhecimento da história do artista, tanto ao nível pessoal como ao nível profissional. A observação dos seus trabalhos anteriores e posteriores á amostra é imprescindível para a fundamentação da proposta do estilo, e a história de vida revela subtextos e explica muitos porquês.

Por outro lado na segunda parte, na análise do filme, mantivemos uma ordem cronológica da obra de arte e separamos as atmosferas por cenas e cenários. A percepção, a observação, a minuciosa análise de contemplação e o ponto de vista como cientistas comunicólogos nos levou à livre descrição do fenômeno da luz nas representações cinematográficas, a utilizar uma linguagem técnico-poética e a tentar transmitir o fenômeno em si, respeitando a essência dos fotógrafos e dos seus trabalhos. Cruzamos dois paradigmas, o primeiro que descreve: a seqüência (dia e noite), a ação (espaço e tempo) e a câmera (movimentos e planos), e um segundo perfil que se desenvolve entre: a cena (interior – exterior), a atmosfera (cores e texturas) e a iluminação (claros e escuros).

Assim mesmo pretendeu-se estabelecer certos padrões de iluminação como: a relação do real-simbólico no trabalho da luz e a fotografia, as fontes de luz e a sua justificativa ou não e a utilização de perspectivas e linhas. Com esses padrões definimos constantes e pudemos perceber o tratamento diferente que ambos fotógrafos têm no momento da sua realização.

## IV, 1.- Os Fotógrafos

### 1,1.- Néstor Almendros.

Para que serve um diretor de fotografia? “*Para quase tudo e para quase nada...*”, diz Almendros no seu livro “Dias de uma câmera”; no prefácio do mesmo François Truffaut agrega: “*Néstor Almendros é consciente de exercer uma arte ao mesmo tempo que pratica um ofício. Fervente enamorado do cinema, ele nos faz participar da sua vocação e nos demonstra que se pode falar da luz com palavras.*” Néstor Almendros vem da tradição cinematográfica do documentário, mas também de uma vida política de ação e revolução. Talvez seja por isso que ele gosta de respeitar a natureza e sua forma de ser livre.

Na sua fotografia, Almendros tenta manter uma relação entre a luz e a sua fonte procurando que a narração seja o mais verossímil para o espectador. Ele sempre mostra no quadro de onde poderia vir a luz que faz a cena, seja do próprio sol num exterior ou por entre as janelas num interior, do teto, da lâmpada, da vela etc. Isso significa justificar a luz, mas o fato de justificar a luz não quer dizer que este fotógrafo só ilumine a cena o melhor possível, ele quer sempre, utilizando as palavras de Dettlef: “*parecer a realidade sem deixar de ser simbólico. Surge então um*



*simbolismo que parte da realidade*<sup>131</sup>. Almendros se define como um diretor de fotografia vanguardista, que aspira ao “novo realismo”. Admirador do fotógrafo G. R. Aldo, pela sua verdade em cena, ele procura a sua inspiração na natureza, que lhe oferece uma infinidade de formas. É assim que Néstor, como toda a “*nouvelle vague*”, parte do princípio do neo-realismo italiano para romper com tudo e começar de novo.

Nos seus filmes Almendros tende a utilizar uma fonte única e principal de luz, tal como acontece na natureza. Ele rejeita para o cinema a cores aquela iluminação típica dos anos 40 e 50, que compreendia uma luz principal (*key light*), compensada por uma luz de recheio (*fill-light*), com outra luz por trás (contraluz ou *back light*) com o objetivo de separar os atores do fundo, uma luz para as paredes, outra para a decoração e assim por diante, porque para ele isso não tinha nada de verdade.

Almendros não utiliza luzes a menos que elas estejam justificadas. Acontece o mesmo com as cores, ele respeita as cores da natureza e aproveita a luz do sol nas suas horas mágicas para compor enquadramentos que são uma obra de arte, recurso que é fácil de constatar em filmes como “Dias de Paraíso” ou “A lagoa azul”.

---

<sup>131</sup> Entrevista com o Prof. Dr. James Dettlef, do curso de Fotografia e Iluminação de Cinema e Vídeo da Faculdade de Comunicações da Universidade de Lima. Setembro, Un. de Lima, Peru. 2003.

O cinegrafista espanhol não tem reparos em utilizar a luz da natureza e recorre ao uso de espelhos, por exemplo, para refleti-la nos interiores. Gosta das linhas, horizontais sobre tudo, mas também das verticais e até curvas no quadro, sempre e quando façam parte do natural. Nos exteriores gosta das sombras que a natureza provoca e, por observação, chega a fotografar o horário do sol no qual aquela sombra é apreciada da melhor e mais bela maneira. Almendros conhece a luz natural e a sua reação, que se representa em atmosferas. Assim, ele sabe que o pôr de sol em Paris, por exemplo, é muito distinto do pôr de sol do Rio de Janeiro, porque a luz reage de formas diferentes, provocando atmosferas distintas em cada lugar. A luz do verão será muito distinta da luz do inverno, pela variação do clima, a temperatura das cores, o horário do sol, a vida é diferente e isso provoca formas diferentes, reações do olho à luz que dependem do espaço e do tempo. A atmosfera é sempre distinta, ela muda, nunca é igual, mesmo que sempre represente o mesmo *bios*.

Almendros, muito consciente disso, faz vários ensaios antes do dia de filmagem. Confronta a luz com o filme, procura o melhor e mais belo enquadramento e espera pelo sol ou pela lua. Estuda o sol desde o amanhecer para perceber as suas cores e como aquela luz reagia no filme, nesse quadro, nessa atmosfera; a lua para saber a que hora ela aparece, quanta luz ela reflete e se é suficiente ou não para

representar a atmosfera que ele deseja. As paisagens do Néstor Almendros sempre são uma obra de arte. Como todo artista, ele precisa definir os limites. Ele equilibra as suas luzes observando a cena através da câmera, ele necessita do quadro, da moldura. *“Na arte, sem limites não há transposição artística”*<sup>132</sup>, dizia. *“Quanto mais complexo o filme, mais necessidade se tem de estar no visor da câmera, posto que o que conta nas artes de duas dimensões não é somente o que se vê, mas sim o que não se vê, o que se deixa de ver.”*<sup>133</sup>

Realista e purista, tanto em exteriores como nos interiores, Almendros tenta sempre obter uma boa composição dentro do quadro cinematográfico. Os fundos geralmente estão no foco, mas sem subtrair importância aos personagens nos primeiros termos. Nos seus filmes sempre veremos a paisagem através das janelas, de forma clara e limpa. Organiza os seus distintos elementos visuais de maneira que tudo seja inteligível, útil à narração e, portanto, agradável à vista. Como ele mesmo conta: *“Na arte cinematográfica, a habilidade do diretor de fotografia se mede pela sua capacidade de aclarar uma imagem, de limpá-la, como diz Truffaut, separando bem cada figura – pessoa ou objeto – em relação a um fundo ou decoração”*<sup>134</sup>. Quer dizer, o talento se mede pela sua capacidade de organizar visualmente uma cena diante da lente, evitando a confusão, destacando os elementos que interessarão a nós como

---

<sup>132</sup> Almendros, Néstor. Dias de uma camara. Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 21.

<sup>133</sup> Idem, p. 20.

<sup>134</sup> Ibid.

espectadores. Para ele as qualidades principais de um diretor de fotografia são a “*sensibilidade plástica e uma sólida cultura*”<sup>135</sup>, a técnica cinematográfica se consegue com a prática. “*Cada plano deve ser concebido, idealmente, duma maneira. A forma do filme derivará deste conceito. Senão não há conceito para começar, não há estilo. Na arte eu acredito na disciplina.*”<sup>136</sup>

Almendros gostava muito do cinema mudo, fascinava-se com a magia do silêncio, aqueles filmes tinham algo de onírico e delicioso que o seduzia. Alguns dos recursos do cinema mudo se vêm refletidos em vários dos seus trabalhos. A sua inspiração também provém das realizações de diretores de fotografia hollywoodianos tais como: Greg Toland (“Cidadão Kane” de Orson Welles, embora já fosse o diretor de fotografia de John Ford). Stanley Cortez (“The Magnificent Ambersons” de Charles Laughton), Joseph Walker (diretor de fotografia de Frank Capra) e, finalmente, Rudolph Mate (fotógrafo de “Gilda” de Charles Vidor). “*Estou convencido de que assistir aos clássicos do cinema nas filmotecas é a melhor escola. Para aprender iluminação é também útil freqüentar os museus de pinturas, examinar ilustrações nos livros de reproduções, desenvolver uma apreciação das artes.*”<sup>137</sup>

Dos fotógrafos contemporâneos ele gostava muito do trabalho de Vittorio Storaro, Gordon Willis, Michael Chapman, Guiseppe Rotunno, entre outros.

---

<sup>135</sup> Idem, p. 19.

<sup>136</sup> Idem, p. 28.

<sup>137</sup> Ibid.

Vale a pena levar em conta as raízes cinematográficas de Almendros já que elas são toda uma aventura que condicionam indiretamente seu estilo. Nasceu na Espanha, de pai republicano exilado depois do triunfo do fascismo e de mãe cinéfila nos tempos pós guerra civil. Quando o pai se instalou em Cuba, mandou chamar pela família e Néstor chegou a Havana no ano de 1948. Lá ele fundou o primeiro cineclube da América Latina junto com outros cinéfilos, Tomas Gutiérrez Alea entre eles. O grupo achou uma câmera 8mm e começaram a experimentar, fazendo pequenos curtas-metragens. Quando veio o golpe de estado do ditador Batista, Néstor foi para Nova York. Lá ele estudou no Institute of Film Techniques do City College e em 1956 foi para Itália, ao Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Ao terminar os cursos em Roma e não conseguindo trabalho por lá, ele volta para Nova York, nessa cidade dá aulas de espanhol como professor numa faculdade e consegue dinheiro para comprar uma câmera 16mm. Nos EUA ele filma um documentário: “58-59”, sobre a véspera do ano novo em Nova York. Esse documentário lhe abrirá as portas dos festivais. Em 1959 Castro triunfa em Cuba e Néstor decide voltar para Havana e viver a revolução. Aí ele fez seus primeiros filmes profissionais, sobretudo documentários, mas também ficções com Gutiérrez Alea e outros. No Caribe Almendros faz outro documentário titulado “Gente na praia”, trabalho que facilitou a sua entrada no cinema comercial, anos depois. Quando a revolução castrista perde o sentido e a burocracia interessada se faz

intolerável, um terceiro exílio para Néstor significa a única saída. Ele vai para a França e conhece pessoas de cinema, mostra-lhes os seus trabalhos anteriores e a *nouvelle vague*, apaixonada, qualifica-os como do “*cinema vérité*”. Vai para muitos festivais e conhece muita gente, mas ainda não faz o seu próprio trabalho. Até que em 1964 conhece a Eric Romher e torna-se o seu operador de câmara.

A partir de então, o cinegrafista espanhol não ia mais se deter; fotografa quase todos os filmes de Romher, mas também de muitos outros, como os de Truffaut e Schroeder. A França dá para Almendros um estilo de suave contraste, tendendo a utilizar luz de reflexão sem sombras marcadas. Isso será uma constante na sua cinematografia, um padrão na sua história profissional. “*Da primeira experiência da nouvelle vague fica a utilização da luz indireta ou difusa, mas fazendo-a chegar não somente do teto, de uma maneira uniforme, mas dos lados, das janelas ou das lâmpadas, das fontes luminosas reais dum lugar. Há que se aspirar a descobrir uma atmosfera visual diferente e original para cada filme, e mesmo para cada cena, tentar obter variedade, riqueza e textura na luz, sem renunciar por isso a certas técnicas atuais.*”<sup>138</sup> Foi a partir dos trabalhos com Romher e Truffaut que Almendros veio à luz no mundo cinematográfico internacional. Também fotografou muitos filmes de Hollywood, todos trabalhos de qualidade, e no final da sua carreira podia dar-se ao luxo de

---

<sup>138</sup> Almendros, Néstor. Dias de uma câmara. Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 16.

escolher os filmes e diretores com os quais tinha vontade de trabalhar. Já com vários prêmios na sua carreira, ele consegue ganhar um Oscar pela sua arte em “*Dias de céu*” (1978). A lista dos 37 filmes de Almendros é muito longa, mas nomearemos a seguir os mais significativos:

- “*La collectionneuse*”,
- “*More*”,
- “*A minha noite com Maud*”,
- “*L’Enfant sauvage*”,
- “*Domicílio conjugal*”,
- “*O joelho de Clara*”,
- “*O amor depois do meio-dia*”,
- “*Idi Amin Dada*”,
- “*O diário íntimo de Adèle H.*”,
- “*A marquesa de O*”,
- “*O homem que amava as mulheres*”,
- “*Perceval le Gallois*”,
- “*O quarto verde*”,
- “*Kramer vs. Kramer*”,
- “*A lagoa azul*”,
- “*O último metrô*”,

- “*Sob suspeita*”,
- “*A decisão de Sophie*”,
- “*Pauline na praia*”,
- “*Um lugar no coração*”,
- “*Nadine*”,
- “*Lições de Vida*” (episódio de “Contos de Nova York”) etc.

Em todos estes filmes, com exceção de *Perceval* (que é a única exceção à sua regra), Almendros tem mantido sempre uma iluminação marcada pela forma naturalista. Ele não gosta muito dos filtros nas câmaras, nem mesmo nas luzes. No caso de utilizar filtros, seria geralmente só para corrigir as cores, visando fotografar a cena da maneira mais natural. De olhar cinematográfico, os movimentos dos seus planos costumam ser suaves, limpos e precisos. Definindo-se como realista na forma de fotografar e de ver, ele observa no local da cena onde a luz cai normalmente e tenta limitar-se a captá-la ou reforçá-la, já que para ele a fonte de luz sempre tem que estar justificada. Esse é o seu método. Como já sabemos, o mais importante no seu trabalho é o tratamento da luz natural, mas o fotógrafo também gostava de pensar o quadro e a lente do plano junto com o diretor. Assim, uma das suas condições era a absoluta autoridade no momento de escolher o tipo de filme a utilizar durante a filmagem, assim como também o laboratório que iria revelar o material.



Vale a pena lembrar que infelizmente o mestre Almendros morre no ano de 1992, quando o cinema digital ainda não tinha chegado aos níveis atuais, mas ele já reconhecia que essa ia ser a tendência na imagem cinematográfica. A esse respeito ele escreve: *“A gravação de imagens em movimento será, dentro de pouco, não o privilegio de alguns, e sim a possibilidade de um grande número de pessoas. Não me desagradaria que as experiências recolhidas neste livro possam ser de alguma maneira úteis tanto ao profissional como ao leigo, ao que se serve tanto de uma câmera cinematográfica, como de uma câmera de vídeo. Afinal de contas, para mim foram muito úteis as experiências dos homens que trabalharam nas artes plásticas anteriormente ao invento do cinema. A civilização da imagem de que tanto se fala agora começou na realidade há muito tempo.”*<sup>139</sup>

Entretanto, ele fica apreensivo com a conservação do material filmado em todos estes anos de cinema, transmite a sua preocupação pela conservação da arte cinematográfica, que é tão significativa como todas as outras, pois também forma parte importante do documento da criatividade e da vida humanas, como uma sublime representação.

---

<sup>139</sup> Idem, p. 292.

## 1,2.- Vittorio Storaro

O encontro deste fotógrafo italiano com a luz foi, segundo ele mesmo conta, um 24 de junho de 1940 em Roma, quando olhou para ela pela primeira vez. No caminho com a luz, Vittorio brincava com a sua sombra; amigo inevitável e parceiro escondido, produto daquela energia luminosa em combinação com ele. Se há luz e um objeto interrompe o seu caminho, também há sombra.

De uma câmera escura, sobre uma grande tela branca, um halo luminoso projeta uma feliz luta entre formas de luz e sombras: é o cinema. E da penumbra emergiu uma mulher, que fez com que Vittorio se sentisse completo. Com ela, ele conheceu as emoções da paixão entre o claro e o obscuro. Já feito todo um homem e, como ele costuma a dizer, pai das três cores básicas: o vermelho, o verde e o azul, Vittorio se detém e pensa. Entre um poema: “...a Energia é igual à massa vezes a constante ao quadrado...” e um prisma, percebe que: “...o **vermelho** é como a expressão da força vital; o **laranja** é como um abraço da paixão; o **amarelo** é como a indicação da intuição; o **verde** como o símbolo da vida interior; o **azul** como a energia espiritual; o **índigo** como a qualidade da sofisticação material e o **violeta** como a cor sacra da introspecção”<sup>140</sup>. Assim ele entende as cores

---

<sup>140</sup> Storaro, Vittorio. Writing with Light: 1.- The Light. Venezia, Apperture, 2001, p. 16.

E sobre a criação da **sombra** Vittorio estuda com George de la Tour e Rembrandt, entendendo-a como toda a expressão da consciência e da inconsciência, da escuridão e da claridade, “*duas condições da qual uma é a ausência, a negação da outra*”<sup>141</sup>. Nas muitas formas de expressão figurativa, sempre a sombra tem sido utilizada para visualizar dramas, ansiedades e enigmas do homem. O filme “*O conformista*” é um bom exemplo para se entender o conceito que Storaro tem a respeito da sombra. Para poder representar melhor a **penumbra**, aquele espaço intermédio entre a vida e a morte, Storaro marca um encontro reflexivo com Jan Vermeer; nele ambos concordam que a penumbra “*é o percurso da existência que nós tentamos alcançar, o trâmite da vida, do conhecimento, da maturidade; a luz do supra-consciente*”<sup>142</sup>. Sob esse conceito, a penumbra transforma-se numa luz de natureza difratada, que se dissemina em milhões de pontos luminosos, todos em harmonia procurando um equilíbrio. Para entender a penumbra do ponto de vista do Storaro, o filme “*Novecento*”, apesar da sua variedade visual, pode servir como referente.

Sobre a **pura luz**, o fotógrafo pergunta a da Vinci se é verdade que “*ela é uma sensação consciente nascida e perpetuada graças ao movimento da energia que estimula os*

---

<sup>141</sup> Grimaldi, Francesco Maria (cientista italiano, 1618-1663). Idem, p. 26.

<sup>142</sup> Idem, p. 32.

*corpos que ela encontra no seu contínuo andar?”*<sup>143</sup>. Segundo ele, o pintor lhe responde que sim... Luca Signorelli intervém neste diálogo e, concluindo, afirma que a luz é a iniciadora de tudo, da iniciação à conclusão. Como afirma São Boaventura: “*A forma fundamental comum a todos os corpos... é a luz.*”<sup>144</sup> Uma clara mostra da percepção da luz no trabalho deste fotógrafo pode se achar no filme: “*O ultimo imperador*”.

Caravaggio, um dos seus pintores favoritos, ensina para Storaro a penetração máxima no mais oculto, no mais intimo, profundo e recôndito aspecto da escuridão: a **luz puntiforme**. “*Ela representa individualidade, a divisão, a não-união*”<sup>145</sup> (O filme “*Dick Tracy*” utiliza luz puntiforme), enquanto Van Eyck e Van der Weyden lhe apresentam à justa ampliação e evolução da luz puntiforme, a mãe da penumbra: a **luz multiforme**. De natureza feminina, esta luz abriga e seduz com a sua luminosidade cálida tudo ao seu redor (“*O Ultimo tango em Paris*” dá a idéia deste tipo de luz).

Involuntariamente sustentando a nossa pesquisa, Storaro entende a **luz natural** como a energia “*nascida do devir*”<sup>146</sup>; como a representação visual da luz que cresce

---

<sup>143</sup> Idem, p. 42.

<sup>144</sup> São Boaventura (filosofo e teólogo italiano, 1221 – 1274). Idem, p. 47.

<sup>145</sup> Idem, p. 53.

<sup>146</sup> Idem, p. 72.

diante dos nossos olhos no universo todo. A luz natural alimenta de energia vital o microcosmo que a forma e o macrocosmo que a contém. *“A vida segundo a luz natural, branca, solar é sem dúvida aquela que melhor representa a esfera da consciência do homem: desde a aurora até o ocaso.”*<sup>147</sup> A **luz artificial** é definida pelo cinegrafista como a *“renascida”*, a luz que nunca morre. Ela tem se estendido ao longo da evolução humana e representa, segundo Storaro, a esfera do inconsciente humano, ao ligar esta luz fica acesa também a reflexão, a introspecção... o sonho. *“Criou-se uma nova natureza luminosa não mais limitada pela real matéria solar, mas livre para se expressar através da fantasia de novas energias (...) A luz artificial representa o “eu” inconsciente do homem moderno, ela simboliza sobretudo a possibilidade de evolução da matéria do dia, na energia da noite. Uma reivindicação de uma meta que ainda se persegue, a manifestação da atividade inconsciente que é parte do homem e do seu devir.”*<sup>148</sup> Sobre as duas luzes, natural e artificial, ele conclui: *“Assim como a luz natural representa a filosofia dos fenômenos naturais, a luz artificial representa a filosofia luminosa da inteligência e da fantasia do homem.”*<sup>149</sup> *“Apocalypse Now”* é um bom exemplo para entender estes tipos de luz, sob o ponto de vista de Storaro.

A **luz do sol**, ele a sente em della Francesca, em Van Gogh, em Pembrhknof e em Rabuzin. O sol ilumina o homem no seu percurso pela vida. *“O sol determina o*

---

<sup>147</sup> Ibidem.

<sup>148</sup> Idem, p. 82.

<sup>149</sup> Idem, p. 73.

*mundo no nível consciente, ele representa os ideais do “eu”, da consciência individual; a vontade, o sentido moral-ético-religioso da vida.”*<sup>150</sup> Ele diferencia a qualidade da luz do sol segundo o percurso do astro lá no céu; assim, há uma luz da aurora, do amanhecer, outra da manhã, do dia, da tarde, do pôr-do-sol e do anoitecer. O sol é o mais poderoso e radiante símbolo de energia, sendo que o primeiro conceito que o homem faz do sol é a luz.

Storaro é um apaixonado pela **luz da lua**; tanto pelo seu motor quanto pela sua constituição e sua origem. Tenta entendê-la nas suas diferentes faces: “*ela cresce e decresce, aparece e desaparece enquanto sujeito duma lei universal*”<sup>151</sup>, e ainda com céus cobertos de nuvens, o fotógrafo consegue olhar para a única cara que ela mostra, à luz de um sol dormente que a faz brilhar. O "quarto crescente da lua" de René Magritte, "a luz de lua" de Kopanebur, "o eclipse" do Gino Covili e "a lua cheia" de Mijo Kovacic, ilustram o conceito que o artista percebe da deusa do céu na noite.

Inspirado na pintura e procurando entender a expressão da imagem por meio do cinema, o fotógrafo, filósofo, pensador e poeta italiano Vittorio Storaro é filho de Fabrizio, um projetor de filmes da Lux Films que encorajou sua criança a estudar no Instituto Técnico de Fotografia Duca D’Acosta; desta escola o jovem romano diploma-se como “Mestre Fotográfico”. A partir desse momento Vittorio não

---

<sup>150</sup> Idem, p. 95.

<sup>151</sup> Idem, p. 104.

parou nunca de estudar. Obteve o grau de “Assistente e Operador de Câmera para Filmes a Cor” do Centro Italiano de Adestramento Fotográfico em 1958, ano no qual ingressou no Centro Experimental de Cinematografia em Roma. Trabalhou primeiro como assistente de câmera, logo depois ascendeu ao posto de operador de câmera e finalmente estréia como diretor de fotografia no filme “Giovinezza, Giovinezza” (1968).

Pela sua arte diferente, Vittorio Storaro é possuidor de um currículo que demonstra uma carreira de sucesso, a qual inclui três Oscars da Academia de Ciências e Artes de Hollywood pela melhor fotografia com os filmes: “*Apocalypse Now*” em 1979, “*Reds*” em 1981 e, finalmente, “*Ultimo Imperador*” em 1990. É Storaro o realizador das inesquecíveis imagens de:

- “*Novecento*”,
- “*O ultimo tango em Paris*”,
- “*O conformista*”,
- “*A lua*”,
- “*A estratégia da aranha*”,
- “*O pequeno Buda*”,
- “*Malizia*”,
- “*Giordano Bruno*”,

- “*Identikit*”,
- “*A Eneida*”,
- “*Táxi*”,
- “*Tango*”,
- “*Flamenco*”,
- “*Goya*”,
- “*Dick Tracy*”,
- “*Wagner*”,
- “*Tosca*”,
- “*Tucker: o homem e seu sonho*”,
- “*A vida sem Zoe*”(Episódio de "Contos de Nova York"), entre outras muitas obras de arte.

Para Storaro, o trabalho do diretor de fotografia vai muito além das imagens bonitas. Segundo ele, para atingir um bom resultado, o profissional da luz deve estar envolvido na produção do filme tanto quanto o seu diretor, conhecendo desde a idéia original antes da captação das imagens, até os planos de exibição da produção. É admirador dos seus predecessores: Aldo Graziati, Greg Toland, Gianni di Venanzo, e dos seus contemporâneos Vilmos Zsigmond, Néstor Almendros, Billy Williams entre outros. Storaro confirma que a sua figura, como



autor da *foto-grafia* cinematográfica e co-autor da realização, foi educada e afinada pela visão que ele tem da *linguagem do filme*, que influencia sempre o seu caminho como criador de imagens.

A necessidade de se expressar figurativamente (cinematograficamente), tem feito que em cada filme se confirme parte do seu próprio ser, resultado da meditação, contemplação e reflexão antes, durante e depois da obra, assim como de uma atitude de pesquisa constante no conceito da iluminação. No trabalho deste fotógrafo, também encontramos padrões de iluminação que fundamentam um estilo próprio. Para ele a sua luz é livre, não precisa justificar nada, mas mesmo assim, tudo deve ter sentido. Ele procura e se preocupa pela expressão do homem, da natureza, da tecnologia e dos astros. Sua fotografia é natural quando sente que deve sê-lo, mas, ainda assim, continua sendo um expressionista. A sua imagem é a representação do seu ponto de vista invadida pelo *logos*, ele sente as emoções da *physis*, elas se transformam em pensamento no seu *logos*, para finalmente acabar representando a luz numa *linguagem da arte* da melhor e mais bela maneira. Como padrões-chave no trabalho de fotografia de Storaro, podemos enumerar algumas constantes:

- a utilização das cores,
- a sobreexposição da luz nas janelas quando representam o dia,

- o jogo com as sombras e as suas texturas,
- a permanente procura pela profundidade do campo no quadro,
- a experimentação com o material e, finalmente,
- a busca pela a inspiração na arte da pintura.

Vittorio é conhecido e respeitado no meio cinematográfico pela intensidade, paixão e amor que entrega nos seus trabalhos. *“Eu leio o roteiro, falo com o autor principal do filme, com o diretor e recebo as primeiras indicações do sentido do filme, tento encontrar a forma de conceber a imagem da história de um ponto de vista fotográfico. Tento dar com a idéia central e com o modo em que ela pode se representar de forma simbólica, emocional, psicológica, real e física. Esse é o meu método.”*<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Vittorio Storaro na entrevista concedida a Shaefer, Dennis e Salvato, Larry em: Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía. Madrid, Plot, 1998, p. 192.

## IV,2. - As Fotografias

### 2,1.- Sobre o filme: “**Contos de Nova York**”

A partir da postura de três diretores nova-iorquinos, e sob o ponto de vista de três diretores de fotografia estrangeiros, “*Contos de Nova York*” compreende três médiаметragens, todos eles feitos na mesma cidade. Martin Scorsese dirige “*Lições de Vida*”, no qual um pintor, interpretado pelo Nick Nolte, vive a inspiração de uma musa, representada por Roxanna Arquette. Francis Ford Coppola nos apresenta “*A vida sem Zoe*”, segundo episódio do filme, que conta a aventura de Zoe, uma pequena menina (Heather McComb) que mora sozinha, sob os cuidados do seu mordomo dentro do Hotel Sherry-Netherland, enquanto seus pais (Talia Shire e Giancarlo Giannini) viajam pelo mundo trabalhando. O terceiro filme é “*Édipo Arrasado*”, uma das maiores peças do Woody Allen, na qual se conta a situação dum advogado judeu que não pode deixar de ser o filho da mamãe. São três contos cinematográficos sobre uma cidade que tem mais 10 milhões de histórias para contar. As três atmosferas representam um tipo de olhar particular sobre Nova York: a primeira, criada pelo Néstor Almendros, é a atmosfera da natureza que envolve a selva de pedra do personagem Lionel, a segunda é a representação colorida da Nova York percebida pela protagonista Zoe, e a terceira é a atmosfera criada sob os efeitos de uma gama do marrom, do sueco Sven Nykvist, que faz companhia ao complexo de Allen.

## 2.2.- Análise foto-gráfica do filme: "Lições de Vida" (Néstor Almendros)

Desde o primeiro *take* deste filme podemos constatar a mão de Almendros fotografando uma realização do Martin Scorsese. Este primeiro plano é uma paleta de cores de um pintor, apresentada de maneira muito cinematográfica por meio de um íris<sup>153</sup>, recurso utilizado por Almendros em filmes anteriores como "*L'Enfant sauvage*". Esta paleta, uma vez aberto completamente o íris, mostra a mistura de restos de cores apagados, sob uma luz branca que a ilumina com muita delicadeza, evidencia um ambiente de dia. A narração em primeiros planos continua descrevendo a atmosfera de um artista pintor. Aproveitando o primeiro plano do rosto do ator Nick Nolte, que interpreta o papel de Lionel, Almendros mostra as janelas para conferir que efetivamente é de dia. A luz, como já dissemos, é branca, difusa, muito suave e provoca pouco contraste, no caso, um contraste muito sutil, parecem ser as primeiras horas do dia. Sentimos Lionel tenso. Alguém toca a campainha. Novamente o íris aparece no quadro e observamos pela primeira vez o corpo inteiro de Lionel. Enquanto se abre o íris, uma panorâmica em plano geral mostra o ateliê do pintor. Vê-se um espaço grande, de tetos muito altos, envoltos por enormes janelas, um lugar muito iluminado e claro.

---

<sup>153</sup> Néstor Almendros explica no seu livro que além do íris ou diafragma que se encontra no interior de uma lente objetiva, no cinema mudo utilizava-se um tipo de íris de efeito, de grande tamanho, que se colocava diante da lente, com a função de que suas bordas se fizessem visíveis e permitissem terminar ou começar uma cena rodeando uma personagem com um círculo preto. *Op. cit.* p. 299.

O agente de Lionel sobe pelo elevador, um elevador de metal com uma rede que o rodeia, ele tem uma única fonte de luz na parte de cima, luz branca direta e forte. O contraste no rosto do representante se compensa um pouco com a luz do ateliê, mas ainda assim ele é forte, à diferença de Lionel, cuja luz contrastada no rosto é muito suave. A sombra da rede pousa-se no rosto do artista. Trata-se claramente de duas qualidades de luz distintas, uma mais intensa que a outra. A personagem do agente representa a pressão sobre Lionel, o pintor deve terminar um trabalho, mas parece que ainda não está inspirado.

Num traveling lateral em primeiro plano contrapicado, vemos ao Lionel aguardando alguém num aeroporto. A composição nesta cena também é artística. Num plano inteiro da porta de saída dos passageiros que acabaram de chegar, uma luz intensa, como a luz do dia, banha a cena entrando da direita para a esquerda. Do lado direito do quadro, temos os passageiros saindo pela porta num movimento de tons quentes de luz e cores que se complementa com o figurino. Compensando do lado esquerdo, através de uma janela de vidro, seguramente polarizado, vemos um avião parado sob um tom azul. Equilíbrio artístico da imagem, graças a uma compensação de cores, movimento e luz. Diante dessa cena, num primeiro plano, percebemos a fumaça azul – cinza que sai da boca de Lionel enquanto aguarda, a atmosfera está construída. Novamente por meio dum íris

num plano inteiro, observamos uma garota loira (Roxana Arkette) chegando com uma mala na mão. Lionel joga seu cigarro no chão e em primeiros planos vai ao encontro da garota. O tapete do aeroporto é vermelho-laranja. Os dois personagens se encontram no meio do caminho. O contraste em ambos rostos é muito sutil, novamente é a luz do sol a fonte principal, uma luz de uma qualidade diferente da luz do ateliê, posto que o dia vai passando e o sol muda de posição, porém a luz se transforma também. Apesar que o branco do teto difrata a luz interior, nesta cena temos uma luz de natureza quente, quer dizer de baixa temperatura, reforçada cromaticamente pela cor do tapete no interior do aeroporto. Tons quentes que são esfriados, pela cor azul das janelas que gera o vidro polarizado. A conversação dos personagens se dá em planos médios, num traveling que segue o seu caminho pelas suas costas. Por meio de outro traveling, agora descendente numa grua em plano geral, deixamos o interior do aeroporto para sair ao estacionamento. Trata-se da mesma cena, portanto, tem a mesma luz. Porém, do lado de fora, a luz antes de temperatura menor agora é mais clara, de tons mais frios, quer dizer de maior temperatura que no interior. No exterior do aeroporto, o fotógrafo marca esta iluminação colocando no quadro cores frias como azuis, verdes e cinzas no fundo. O vestuário de Lionel e o cabelo loiro da moça são os únicos elementos de cores quentes. A conversação aqui afora também se dá num traveling lateral desta vez, semicircular, quando eles chegam à camioneta azul de Lionel.

Novamente em casa, pela primeira vez observamos claramente a tela enorme que ocupa o centro do ateliê do pintor. No quadro da câmera pode-se ver que no teto, diante da tela, existe uma barra de metal com luzes apontando em sua direção. Seguramente isso justificará a potencial iluminação noturna da pintura. Toda a casa, até o dormitório da moça, tem tons claros de iluminação, nesse quarto a janela é a principal fonte de luz o que justifica um contraste marcado de luz difusa, a janela é coberta por uma cortina branca que a esfuma. A luz é muito delicada, parecida aos filmes franceses da *nouvelle vague*. Nessa habitação, eles têm uma conversação, ela senta de costas para a janela, isso justifica o contraluz na moça, que será uma constante.

A luz de noite no ateliê está justificada, como dissemos anteriormente, por aquela barra de metal com lâmpadas ao longo do teto, diante da tela do pintor. Essa é a principal fonte de luz, que, além de iluminar a pintura, dá uma luz de separação ao personagem de Lionel. Lâmpadas ao redor do ateliê, justificam a iluminação dos outros pontos. Os contrastes e as sombras, agora que é de noite, são muito mais marcados. A luz branca está predominantemente diante da tela, o resto tem em alguns pontos uma iluminação mais quente, justificada pelo tipo de luz que provocam as lâmpadas incandescentes comuns nas casas. Almendros utiliza as colunas para jogar com a perspectiva, as sombras para gerar volumeis e os outros

objetos do cenário para encontrar o equilíbrio no plano. Observamos que na habitação da moça, as luzes do teto e da lâmpada sobre a mesinha estão acesas. O abajur da lâmpada pinta o espaço dum delicado laranja. Um indiscreto íris no pé da moça inspira o pintor.

Em traveling lateral e em plano americano, vemos que a “obra-prima” de Lionel finalmente começou. Vinda do lado esquerdo do quadro, uma potente luz fria entra pela janela e marca no seu passo as sombras dos objetos que compõem o quadro, dando muito volume e textura à cena. Lionel aparece num segundo plano mais perto da câmera, no mesmo traveling, pintando a tela com cores quentes que nascem desde o preto: laranjas e vermelhos, marrons e amarelos. A brancura da sua camisa contrasta com esse calor e esfria o quadro, iluminando o personagem. Ao final do traveling, do lado direito, o espaço se libera. Vê-se no fundo um andaime, iluminado pela janela, que provoca com a sua sombra uma textura na parede, encontrando-nos no primeiro termo com as calorosas mesas ocupadas pelos pincéis e as tintas, iluminadas por uma lâmpada também de luz branca, numa bela desordem. Na paleta do artista as cores começam a aparecer.

Necessitado de inspiração, o pintor acorda a moça, que estava deitada no seu dormitório. Ao entrar, deixa passar um halo de luz amarela pela porta. A sombra



dele se joga na cama dela, ele entra, ela acorda e acende a sua lâmpada da mesinha de cabeceira e a luz do leve laranja emerge. A combinação de ambas luzes provoca um belo contraste, laranja de um lado, amarelo do outro. Os olhos do pintor agradecem a inspiração num primeiro plano, com um íris no pezinho dela. Para mostrar o desejo de Lionel, Almendros utiliza um recurso que já experimentou antes, sobretudo nos filmes franceses, por exemplo em *“O Homem que amava as mulheres”*. Nas lembranças ou sonhos, ele passa a cena para alguma cor, azul geralmente. A luz da cena em que Lionel imagina ou lembra da garota tem uma cor azul brilhante de alto contraste, dificilmente luz natural. Essa é a única cena cuja justificativa não está dada, não interessa, já que ela está além da realidade e rompe conscientemente com a luz do resto da história. Numa bela composição em plano conjunto, Lionel é rejeitado e sai do quarto da moça. Continua pintando até o amanhecer. Os raios do sol re-criam novas sobras, novas texturas, novos contrastes e novas temperaturas.

Uma luz fria, como das cinco horas da manhã, entra pelas janelas do ateliê de Lionel, representando as primeiras horas do dia na Nova York descrita por Almendros. A luz rebatida do sol provoca nas nuvens um efeito que esfuma a luz, fazendo dela uma luz suave, sem muito contraste, de cores frias, azuis, cinzas, celestes. Essa é a principal fonte luminosa, mas sobre a mesa das tintas podemos

observar uma lâmpada ainda acesa. A luz da lâmpada não rompe com o quadro porque também é uma luz branca-azul, de sensação fria. O mais quente desse plano é a pintura, o rosto e o corpo de Lionel, que podemos ver por entre a sua camisa aberta, assim como também a paleta de cores com a qual está pintando naquele momento, marcada por um amarelo intenso, alguns outros pontos dos da decoração também rompem com a brancura iluminação. A luz difusa continua no transcurso do filme, respeitando o horário do sol, pelo qual a qualidade de luz vai se modificando. Os *travelings* para desenvolver os diálogos, assim como a justificativa da iluminação por meio das janelas, continuam sendo uma constante.

Almendros também utiliza cores escuras para ressaltar os objetos, como o preto, ou o marrom, azuis de várias gamas. Neste filme em particular, Almendros deleitou-se com a cor à sua maneira, como por exemplo na paleta do pintor, onde joga com o branco, o amarelo, o azul e o vermelho, e as suas combinações. As cores têm uma textura que parecem sair da tela, dão vontade de apalpá-las. Vê-se a maestria do cinegrafista, que neste caso é também o operador de câmara, ao seguir com a lente os rápidos movimentos do pintor de uma maneira limpa e segura. Numa bela montagem de Scorsese, a partir dos planos feitos pelo olho e a mão de Almendros, a garota lembra porque Lionel é o rei da selva. Fechando a cena, num *traveling* diagonal em marcha a ré feito sobre uma grua, mostra-se Lionel pintando em seu

espaço, desde um plano médio até um plano geral, observamos todo o ateliê. A luz que entra pelas janelas é uma luz amarela intensamente clara, como de meio-dia e meio. A composição do quadro durante todo o trajeto do traveling é perfeita. Vale a pena fazer um parêntese aqui e ressaltar a extraordinária interpretação dos atores dirigidos pelo diretor nova-iorquino do bairro do Queens, Martin Scorsese, que antes deste filme já tinha feito “*Táxi driver*” e “*Raging Bull*”, e depois dele fez outros tantos que viraram mitos da cinematografia hollywoodiana, como: “*Goodfellas*”, “*Age of Innocence*”, “*Casino*”, “*Gangues de Nova York*” etc.

Noite, o pintor e a sua musa saem da casa em traje de gala, de cor preta. A luz do banheiro, onde ele termina de se arrumar e ela de se maquilar, é branca e difusa; ela como sempre com um suave brilho de contraluz. Para esfriar o ambiente, o fotografo utiliza no chão do amplo banheiro uma cor verde agua. A tina e os demais acessórios do quarto também são brancos. A noite exterior da Nova York de Almendros é fria e azul, com pontos quentes de luz amarela difusa nas casas da rua e pontos brancos nas paredes. A luz principal entra no quadro pela direita dos personagens e é muito intensa, tão intensa que parece mais uma luz de contra. Pelo outro lado, a compensação luminosa não é muito forte, o que faz com que os rostos de Lionel e da moça apareçam escuros. Para equilibrar aquela escuridão Almendros aproveita os flasches brancos que as câmeras fotográficas provocam, as

quais iluminam o percurso do casal em direção à porta da casa, pequenos momentos de luz azul recheiam as sombras. Esse é o *detalhe*.

Já no interior da galeria, a luz é obviamente artificial, branca/amarelo-clara, procurando ter o menor contraste, porém Lionel brilha, enquanto a moça tenta se esconder entre as sombras. Até que um pretendente, tão-somente com olhar para ela, a faz brilhar. Lionel observa a cena e perde o brilho. Para separar os personagens do fundo, Almendros marca pontos de luz nas paredes, com cores ou texturas, luzes e sombras sobre o cenário. A maioria dos participantes da cena utiliza roupa de cor preta, sendo por isso que os fundos se destacam pelas suas cores, o que quebra a sobriedade da reunião. Os elementos, como as taças de champanhe e pinturas ao redor da galeria, têm cores muito intensas: verde, vermelho, azul, laranja, assim como texturas, pontos, linhas, esculturas, brilhos e luzes. O salão de dança tem paredes vermelhas, o que contrasta com a cor creme claro das outras paredes da galeria.

A luz nesta parte da casa é mais quente e laranja, de uma intensidade menor que o resto do local. A musa está dançando. O pintor a pega pelo braço e a leva até o banheiro. Num lindo plano contraplano, Almendros utiliza o reflexo dos espelhos para nos mostrar a cena de ciúmes que o pintor faz diante da garota. Além da luz

branca da lâmpada do teto do banheiro, Almendros pinta a cena com luzes e uma decoração de cores verde, vermelho e laranja. No momento do bolo de aniversário, as luzes descem de intensidade e Almendros justifica a iluminação “em *contre-plongée*” com a luz das velas do bolo, um amarelo cor do fogo vem de baixo em direção aos rostos dos personagens. Lionel vê que ela vai embora, acompanhada.

Essa noite, no interior da casa de Lionel, a moça leva o rapaz para dormir. As cortinas do dormitório dela estão fechadas, vemos que elas têm uma cor laranja. Iluminadas a partir de dentro, as sombras dos amantes se desenhavam na tela da cortina, diante os olhos de Lionel. Mostrando-nos mais uma fonte de luz no teto, atrás da primeira linha de luzes que Lionel tem apontando a pintura, Almendros justifica uma iluminação de noite no ateliê de Lionel, com uma atmosfera um pouco mais intensa que a primeira. A luz da cozinha pela primeira vez está acesa e isso muda a atmosfera, justificando a maior intensidade de luz da cena. A noite transcorre devagar, as luzes também vão se apagando, Lionel pinta e pinta até ficar esgotado. No repouso, uma luminária em pé, de luz quente e difusa, ilumina devagar o cansaço do pintor, que contempla com devoção a janela do quarto da moça.

A garota vai ver o show do seu ex-namorado. Numa linda locação, numa via do

trem, um comediante faz a moça suspirar. O lugar tem uma iluminação principal gerada por dois refletores de luz branca azulada intensa que banham as duas vias do trem, as luzes pegam o personagem de frente, provocando uma única sombra. Essa luz tem um apoio que consta de várias luzes inteligentes (de movimento próprio), como canhões que emitem raios luminosos de muita intensidade – uma poeira no ambiente permite-nos perceber a formação daqueles halos azuis – que provocam uma luz branco-azulada fria, com exceção de uma que produz uma luz vermelha e de outra verde, muito sutis. No meio do cenário, há um foco azul pendurado. Como único personagem dentro das vias do trem, o comediante, veste cores frias. O público que assiste ao espetáculo traja cores escuras, pretos, cinzas e *blue jeans*. A luz que ilumina os espectadores vem de cima, sendo intensa e branca, um brilho sobre a parede separa o fundo. A luz desta cena é dura, contrastada, de sombras marcadas e de luminosidade intensa. Já no *after-party*, as cores de outras luzes inteligentes se misturam nos rostos e corpos dos personagens. Um tom magenta forte predomina na festa. A moça deixa o local chorando por causa do ex-namorado, Lionel vai atrás dela.

No exterior chove. A noite fria e azul da cidade contrasta com o interior intenso de cores do *pub*. Algo na rua queima e o fogo é sossegado pela água caindo. Um *traveling* acompanha o percurso do casal no meio do quadro, que equilibra uma

parede vermelha dum lado do plano, com o vazio escuro e azul da rua chovendo do outro lado. A noite continua, mas a chuva pára, a água no chão deixa um brilho que reflete o azul da noite construída por Almendros. Como sempre, pontos de luz de outras cores, como o vermelho-laranja no fundo, e um azul mais claro e intenso, afastam os personagens do cenário detrás deles. Apesar da noite, o contraste dos personagens não é muito forte, há contraste nos rostos, mas é de uma luz difusa e branca, dando a sensação de uma noite clara na cidade.

Na cozinha, ela prepara um chá para si, uma luz quente provoca um leve contraste em ambos personagens. No fundo do plano dela há uma janela que reflete uma pintura, o fundo dele é vestido com escadas que recebem uma luz azul direta que provoca texturas e sombras. Ele se sente como o homem invisível e uma transição de luz marca a cena. Quando ela deixa a cozinha, voltamos a um plano meio fechado do pintor composto, do lado esquerdo do quadro, pelo reflexo da pintura que observávamos no plano da moça anteriormente. Num traveling em direção a Lionel, o reflexo vai desaparecendo, assim como a luz do seu rosto, no mesmo instante uma outra luz vai ficando acesa e a pintura que provocava o reflexo aparece, está nas costas do pintor. A silhueta de Lionel vai se marcando e saindo do quadro. Finalmente, termina o traveling com um primeiro plano da pintura totalmente iluminada. Este plano se enlaça com um traveling em reversão muito

devagar da garota no seu quarto observando uma outra pintura. Novamente o íris entra em cena, fechando-se nela. Notável transição, que mostra mais um detalhe do artista da luz, em parceria com um excelente diretor.

Num bar, ela toma um drink com a amiga, o *pub* tem uma fotografia de cores quentes, o vestuário e cenografia variam dos tons marrons, vermelhos e laranjas. Utiliza-se uma ou outra cor muito pontual para pintar a cena: verdes, azuis, lilases. Uma luz amarela bastante difusa e de suave contraste invade o lugar, a moça sempre tem aquele brilho de contraluz.

Novamente em casa, ela empacota suas coisas para ir embora, encontramos agora na parte do ateliê no qual ela trabalha. A luz é difusa e multiforme. Desde que Lionel abre a porta, Almendros justifica esta iluminação com uma lâmpada que produz um tipo de luz branca, a qual entra através do vidro esfumado do ateliê da moça. Com uma panorâmica nós a seguimos, ela joga a suas obras no chão, a luz branca ilumina todo o lugar como luz principal, ao mesmo tempo em que uma luz azul pinta uma coluna no fundo do quarto. No meio do espaço, uma luminária em pé de cor verde chama a nossa atenção, dando equilíbrio e cor ao quadro, junto com um sofá verde e laranja do seu lado. Quando a panorâmica termina, vemos mais uma lâmpada de luz quente pendurada na sua estante de



coisas. Com isso Almendros justificou já a sua iluminação. Durante o diálogo que se dá entre os dois personagens, vemos que ele está acompanhado de fundos claros e frios/brancos, ela, pelo contrário, tem muita cor quente na decoração provocada tanto por lâmpadas como por objetos.

Na cena da separação final ele está pintando sua obra, a luz da sala é intensa e branca, mais intensa do que tínhamos sentido antes durante todo o filme. É de noite, mas a luz é muito intensa. A posição da câmera faz com que a luz que ilumina a pintura de Lionel pareça como uma espécie de *contra* sobre o lado direito do personagem. O contraste no seu rosto é mais marcado que antes, a luz é branca e brilhante. Quando se dá o último diálogo entre os dois (ele e a moça), a câmera volta para o seu eixo original e notamos novamente um contraste suave, sempre constante na luz dessa locação. Nesta cena ela já não tem o *contra* que costumava ter. Ela vai embora.

Finalmente, na cena do *vernissage* do pintor, os flashes das câmeras congelam os momentos dos parabéns para Lionel, tornando as imagens em preto e branco. A luz da galeria é muito clara, difusa e suave; o espaço tem janelas ao redor pelas quais pode ingressar muita luz. É de dia, portanto a luz do sol é a principal fonte de iluminação; Almendros nos mostrará depois o tamanho das janelas. A luz é

branca e fria sem contraste, muito clara para apreciar as obras. Os quadros pendurados têm uma iluminação especial que os ressalta da parede. Há pontos de fuga iluminados com muita sobriedade e sutileza, como por exemplo a parede que leva o nome de Lionel, a iluminação é o trabalho de um artista para a exposição de outro artista. O refletor de uma câmera de vídeo segue ao pintor por todo o caminho provocando nele uma luz de temperatura mais fria, portanto mais clara. Quando chega à mesa do champanhe, a luz daquela câmera se apaga. Lionel observa a sua obra de arte sobre a parede, atrás da mesa onde se servem os drinques. Ele pede uma taça à moça que atende e a cor da bebida abre caminho para planos com uma luz mais cálida, ainda com contrastes muito suaves, mas agora de uma cor laranja esfumado, como o champagne. Os primeiros planos denotam o interesse de Lionel pela tímida garota. Ela é a nova musa que aparece na vida do pintor. Numa panorâmica em plano geral, vemos o pessoal da galeria curtindo a arte. Ao terminar o movimento o efeito de íris aparece pela última vez, mostrando-nos, lá no fundo do espaço, Lionel e a moça do champanhe conversando. O pessoal que assistiu à exposição vai saindo do lugar, mas o casal continua conversando. O tempo passa, a luz do dia desaparece e a luz azul da noite acompanha agora o casal que continua no mesmo lugar, só os dois, fazem um brinde e o íris se fecha.

### 2.3.- Análise foto-gráfica do filme: "**A vida sem Zoe**" (Vittorio Storaro)

De uma obscuridade sempre desconcertante, por meio de um traveling lateral semicircular, aparece atrás de uma textura a figura de uma menina sentada junto a uma mesa, pintando. Uma lâmpada pendurada sobre o meio do tabuleiro é a principal fonte luminosa, estrelas azuis no caminho da luz esfriam o plano até se encontrar com os objetos de cores quentes que ocupam o centro da mesa. Do lado direito do quadro, aparece e desaparece mais um ponto azul produzido por algum adorno. Do lado esquerdo, terminando o traveling, o sutil reflexo da lâmpada sobre o vidro de um *poster* compõe a imagem que mostra Zoe enquanto pinta, pensa e conta uma história. A luz é branca, suave, difusa, mas pontual. A imagem se dissolve numa estatueta branca que gira lentamente em direção à câmera.

Embora seja difícil iluminar uma escultura, Storaro o faz muito bem, aliás gosta muito de fazê-lo. Por isso vale a pena falar deste plano em particular. A estatueta está iluminada por duas luzes, uma principal que vem do lado direito do quadro e outra que compensa o contraste da figura pelo lado esquerdo. Assim, no início do plano vemos uma estátua de porcelana representando um flautista que aparenta tocar uma melodia para alguém no escuro; enquanto o objeto gira sobre si mesmo, a câmera desce no mesmo plano e aparece uma moça de porcelana, que, vinda das sombras, ingressa na luz extasiada pelo aparente som da flauta.

Voltamos com Zoe e a sua luz clara, a câmera chega mais perto dela e notamos que uma luz rebatida ilumina o seu rosto, banhando-o quase sem contraste. Num traveling semicircular ingressamos em suas lembranças filtrando sua imagem através de um frasco vermelho. Nos seus pensamentos estão seus pais. No quadro que ela pinta, a mãe é azul como a luz da lua, e o pai laranja como a luz do pôr-do-sol... Ela é como a luz do dia, clara e feliz.

São quase oito horas da manhã nesta Nova York criada por Storaro, a luz do sol tem um leve tom laranja das primeiras horas do dia que abraça tudo à sua passagem. As luces artificiais ainda estão acesas. Um traveling sobre uma grua nos faz ingressar no hotel onde Zoe mora, de tons marcadamente calidos. Num corredor, um plano americano sobre um traveling acompanha a Héctor, mordomo da menina. A luz sobre ele é de um laranja mais intenso, uma janela no seu caminho dá textura sobre o personagem vestido de preto, que entra e sai da luz no seu transcurso até o dormitório de Zoe. Nesse quarto a atmosfera é de um laranja escuro, as cortinas estão fechadas, Héctor as abre e uma luz mais amarela clareia a cena. O cachorrinho de estimação da garota sobe à cama, ele é de cor preta como o cabelo da menina. O contraste nesta cena é particular; na figura de Héctor o contraste de luz é alto, posto que recebe a luz da janela como fonte principal e não tem muita compensação. Por outro lado, a menina que recém-acorda está

iluminada também pela luz da janela, mas no seu caso esta cumpre a função de contraluz. Enquanto o seu rosto fica iluminado pelo reflexo daquela luz provocado pelo seu edredom branco. Ela não tem sombras marcadas, o seu rosto não tem contrastes. As paredes do quarto são da cor verde água e esfriam o laranja da atmosfera. Por fim ela se levanta da cama e caminha em direção ao banheiro, que a acolhe com uma luz mais branca e difusa. O seu vestuário é de cores pastéis e com textura quadriculada. Ao sair do quarto rumo à escola, um halo laranja-amarelo de luz ilumina a sua partida. Com preguiça Zoe desce do elevador. O hotel tem uma decoração de cores cálidas e não é muito iluminado no seu interior. Trata-se de um hotel antigo, mas muito bem conservado, com acabamentos de madeira e fontes pontuais de luz quase sempre quentes. Porém, entre as plantas e o uniforme dos empregados do lugar (que é uma combinação de verde com preto), alguns pontos esfriam-se. Num traveling com panorâmica, vemos Zoe ir para o caixa do hotel. No fundo, através das janelas, uma luz amarela de aparência solar pinta o corredor. No caixa do hotel a luz é quente, o encarregado está levemente iluminado por uma fonte colocada por cima do lado esquerdo do quadro, que vai direta até o rosto da criança, reflexos no vidro desenhavam linhas no plano (curvas pelo chapéu da Zoe e diagonais pelas lâmpadas que iluminam o posto de revistas do hotel em frente ao caixa). As letras luminosas do “cashier”, com a sua luz branca, esfriam e compensam o plano, assim como o chapéu de Zoe.

O dia vai avançando e a luz vai esquentando a temperatura da cor, tornando-a mais clara, mas ainda assim, essa leve cor laranja predomina na atmosfera. Zoe veste *jeans* e cores pastéis que esfriam o quadro. Pontos vermelhos e amarelos pintam a rua. A luz do sol ilumina a entrada das meninas na escola.

Dentro da sala de aula, numa mesa retangular, o grupo de garotas lideradas por Zoe pensa em como entrevistar o novo aluno da escola para a revista da classe. A cena tem uma luz muito particular. A luz principal que ilumina o rosto das crianças é cálida, difrata e vem da mesa de trabalho na qual elas estão. A mesa é luminosa. O resto da sala é banhado por uma intensa luz branca que entra por uma enorme janela, aparentemente luz solar. Assim, o fundo da sala adquire uma cor azul, mais para fria, que serve de contraluz nas garotas. A atmosfera é carregada como se houvesse um pó que desenha o espaço, seguindo o caminho da luz branca e intensa que pinta o lugar. Muito movimento nos planos secundários às garotas, tanto dentro da sala como nos exteriores, ao mesmo tempo que os variados objetos angulosos, mesas, estantes, cadeiras etc. desenharam texturas no fundo do plano e no plano geral. As linhas do teto, iluminadas pela luz do exterior, dão brilho e profundidade à cena.

De novo no exterior, um guarda-sol vermelho se abre no meio do quadro e quebra

com o celeste do céu, num dia de sol na Nova York de Storaro. Numa caminhada pelo verde campo do Central Park, com as garotas e o novo menino da escola, o fotógrafo brinca com a luz do sol e as suas cores, como numa pintura impressionista e assim a tarde vai passando. Num quadro de gamas mais para claras, os pontos de cor vermelha, amarela e até azul clara, quebram-se com o verde do fundo e as cores pastéis dos vestidos das garotas. O menino e o seu guarda-costas levam roupas da cor preta, além disso o homem tem um turbante branco sobre a cabeça. A cor laranja se mantém o tempo todo, incrementando-se com a passagem das horas, inclusive invadindo a tarde. Nesta cena os quadros do Storaro parecem certamente tirados de alguma exposição de pintura, pelas cores, pela luz e pela composição. Seguramente inspirado na arte da pintura, o fotógrafo realiza imagens que só podem ser produto de um artista.

Às onze horas da noite, Zoe chega em casa, a luz laranja do sol descansa e agora é a luz artificial que domina a cena, o tom azul frio é mais marcado. A qualidade da luz é branca e difratada, uma iluminação vagarosa, produto das lâmpadas de textura esfumada. No interior do hotel, luzes muito pontuais iluminam a cena, lembrando o *cine noir* americano, a iluminação de dentro é puntiforme, escura e precisa, com sombras e contrastes marcados, compensados com delicadeza pela luz azul da noite que entra pela janela. Um assalto acontece enquanto Zoe entra ao

hotel, a luz dos ladrões e muito contrastada, os enquadramentos nesta cena são aberrantes e em câmara baixa, os ladrões abrem a caixa forte, na fuga deixam cair um envelope que pertence ao pai de Zoe, ela consegue guardá-lo consigo. Já em casa, no seu quarto do hotel, a fotografia conserva a mesma lógica de lâmpadas que produzem uma luz branca e difusa, Zoe continua assustada, estado que se mostra mantendo-se ainda o enquadramento aberrante. Segura em casa, ela abre o envelope que guardou. Uma luz azul ilumina o rosto da garota, quando nos mostra um enorme diamante em forma de brinco. O diamante é a fonte luminosa desse azul.

Zoe entra no quarto de Hector, que está dormindo. A televisão ainda está acesa mas sem programação, a imagem que ela emite provoca um tom azul na cena. Zoe chega apressada até a cama do mordomo, onde um mapa-múndi redondo e luminoso de cor azul torna a luz principal do quadro num celeste astral. Quando Hector acorda, acende a sua lâmpada, cuja luz amarela mostra-se mais potente, banhando a cena com uma iluminação mais quente, esfumada pelo abajur.

No quarto de Zoe conserva-se sempre uma fotografia pontual ainda que difusa e clara, com um baixo contraste. As fontes principais de iluminação são a lâmpada em cima da mesa e outra luminária em pé, tipo chinesa, de forma circular, que fica



junto ao sofá sob a janela. A qualidade da luz que estas lâmpadas produzem é muito delicada e sutil.

Na tarde do dia seguinte, Zoe brinca com as amigas no quarto da sua mãe. Novamente o laranja do sol de Nova York transforma-se na fonte principal de luz que entra pelas janelas, a mãe de Zoe chega a casa e conversam. Mantêm-se a iluminação quente da tarde, o movimento das personagens durante a cena faz com que elas variem os seus pontos e intensidades de luz, dando profundidade e volume à cena. Antes do pôr-do-sol, chega ao quarto de Zoe o pai da menina, enquanto ela pinta a sua imagem. Ambos se abraçam, ele senta-se ao lado da mesa e ela sobre suas pernas, formando um quadro compensado de cores e linhas. A garota e o pai recebem uma luz branca que provém da lâmpada sobre a mesa, em último plano a luz laranja intensa do sol pinta o fundo e, em primeiro plano, uma tela meio transparente de cor lilás esfria com sutileza o lado direito do quadro. No sofá diante da janela a luz da lâmpada é a fonte principal, que provoca um marcado, mas delicado contraste. No fundo, a luz através das cortinas desgruda os personagens do fundo.

As meninas vão a uma festa à fantasia, procuram um táxi num dia nublado de chuva fina. A iluminação é mais fria, de céus cinzas. Zoe e as garotas chegam ao

palácio do Abu (o menino novo da escola), a festa já começou e a atmosfera nos lembra as Mil e Uma Noites. Com um cenário mourisco, a gama da cena é de cores quentes: vermelho, laranja, amarelo. A base desta iluminação é feita basicamente por lâmpadas circulares no teto do salão de dança. Elementos dourados e prateados ressaltam na decoração, transmitindo uma sensação de muita riqueza material. A luz, respeitando a lógica do filme, continua sendo de pouco contraste e qualidade esfumada, com pontos brilhantes que dão textura aos quadros como: raios de luz mais potentes que entram pelas janelas, o fogo nos pratos, lâmpadas sobre as mesas das crianças etc. As cores frias, mas intensas, como o verde ou o azul, até o neutro branco, compensam a luz quente do salão. A direção de arte caprichou nos detalhes. Na fantasia das crianças, muita cor.

A festa avança e Zoe quer conhecer a princesa para dar a ela o brilhante, que quase fica perdido. Seu amigo Abu a leva até o quarto da tia. Já é de noite e as escadas, antes pintadas de amarelo, agora vestem um azul de lua. Numa sala de estar, um azul de tons "fundo do mar" invade a cena, uma lâmpada parece uma medusa, globos dourados em forma de estrela flutuam no ambiente, umas senhoras de roupas escuras conversam e, no meio delas, sob um halo de luz amarela e cálida, vemos a princesa Soroia deitada como uma sereia. No fundo do plano texturas laranjas, lâmpadas de formas marinhas e uma luz azul brilhante, que se move

como onda de mar refletida pelo sol, dão a impressão duma atmosfera netuniana.

Em casa, o pai e a mãe de Zoe conversam sobre eles. A luz quente de sempre continua presente. De contraste marcado, o quadro do beijo é a síntese do casal. Ambos personagens têm uma luz principal direta que define os seus perfis, na frente do plano forma-se uma linha curva com o abraço deles. Ao fundo, do lado esquerdo (o dele), a cor é laranja, no lado direito (o dela), a cor é azul. Fotografia expressionista que transgride o natural e apresenta o ponto de vista do realizador. Zoe pega seus pais beijando-se, a sua iluminação é branca, a luz da lâmpada sobre o escritório dá à cena uma nova cor, uma luz clara, como Zoe.

A família sai do *Russian Tea Room* numa noite de luz clara e contrastada. Ainda que a qualidade da luz seja difratada e esfumada, existe um alto contraste nos rostos dos personagens. Já em casa, antes de Zoe dormir, o pai despede-se dela tocando uma música na flauta. Em planos, contracampos e um traveling semicircular, observamos a luz dessa cena e percebemos que ela é dada pela lâmpada ao lado da cama da menina (única fonte de iluminação) e a apesar da iluminação ser direta, não perde a sua delicadeza. O ato de esfumar a luz das lâmpadas com o abajur é uma constante tanto no filme como no trabalho de fotografia do Storaro. A luz desta cena é uma luz puntiforme que não se preocupa

pelo restante do quadro, do preto profundo emergem figuras luminosas. O contraste nos rostos é muito delicado.

Dia de sol em Nova York, Zoe passeia com a sua mãe pela rua, o laranja permanente se compensou e a imagem é agora mais fria, mais azul, com verdes, celestes e cinzas, brancos e amarelos. Alguns pontos vermelhos no figurino dão calor à imagem. Mãe e filha conversam com uma luz muito delicada que acaricia os seus rostos, quase sem contraste, muito clara e de aparência natural, difratada pelas nuvens e pelas sombras. Elas decidem ir pra a Europa. Um cartão de convite iluminado por um halo de luz quente, direta e esfumada, nos apresenta o concerto do pai de Zoe em Atenas.

Na Acrópole, por meio de um traveling que começa no plano meio fechado de Claudio tocando a flauta, observamos atrás dele uma orquestra sinfônica. No fundo do plano o ocaso do sol reflete no Partenon, parece uma pintura em movimento. O plano vai se abrindo e a passagem do sol é sentida em cada quadro. As colunas e paredes adquirem um tom laranja pastel provocado pela luz cálida do ocaso sob um céu celeste e claro. No mesmo traveling vemos Zoe com sua mãe curtindo a atmosfera. Uma luz que vem da esquerda do quadro reforça o desenho das figuras, dando um brilho que destaca os personagens. Num outro plano, agora

fixo, vemos Claudio concluindo a sua peça ao mesmo tempo em que o sol se despede do dia. A mudança de temperatura é vista no processo, e do laranja pastel passamos ao azul brilhante, reflexo puro da luz solar no céu ateniense, uma vez que o astro já dorme.

Os aplausos não se fazem esperar ante tanta beleza. Um traveling lateral nos mostra o público de costas e a magnificência do evento. Finalmente, num último traveling, agora com uma grua, voltamos de novo a Claudio, que continua agradecendo as palmas. O plano é inteiro, a orquestra continua tocando enquanto uma luz branca artificial vinda da direita do quadro os ilumina. No fundo, o Partenon se impõe na parte superior do plano, desta vez pintado pelo azul brilhante que invade a cena, a câmera vai deixando-o sozinho no quadro e enquanto se aproxima (primeiro em traveling, depois com um *zoom-in*) a luz azul nas colunas vai virando a amarelo. A imagem se congela e torna-se um cartão postal e assim, com este pôr-do-sol espetacular, Storaro, Coppola e Zoe se despedem mandando beijos e abraços.

### IV,3. - A Síntese

Uma vez feita a análise, cabe fazer uma última reflexão utilizando os termos propostos no transcurso da pesquisa, que são basicamente os estilos de representação artística dos conceitos filosóficos de *physis*, *logos* e *ente*, tendo o artista e a obra de arte como o nosso referente de análise que mostra a luz como um fenômeno real desde a perspectiva do espectador.

No primeiro capítulo dissemos que *o ente* seria entendido como *a luz*, que é a linguagem do transcendente que se manifesta como *bios*: relação em constante tensão entre a substância e a qualidade que geram a *physis* e o *logos*, numa atmosfera.

A representação da *physis* na arte cinematográfica foi por nós denominada *naturalismo (bios x)*, o qual, segundo postulamos, era o tipo de atmosfera que transmitia da melhor e mais bela maneira a sensação do vigor dominante que brota e permanece, do ente natural, do que surge para a luz. Certamente no filme do primeiro fotógrafo (Néstor Almendros) pudemos observar e constatar a sua relação com a luz natural, que respeita as fontes naturais de luz e o seu devir no tempo e no espaço. A atmosfera geral do filme faz com que o espectador não se pergunte pela natureza da luz, posto que ela aparece de forma natural.

Como **luz incidente** entrando pelo nosso olho, o fotógrafo sensualista deixa que a luz natural entre da maneira mais livre. Ele permite que a luz fale para nós na sua própria língua natural. O primeiro estilo é naturalista pela sua filosofia de ser, e realista pela sua forma de estar no mundo. Utiliza a natureza como referente, estendendo a **sensação** sobre a sensibilidade. Imita a natureza, no sentido de respeitar as suas normas, enquanto o seu espírito desabrocha-se na luz, manifestando-se na imagem. O valor da técnica se percebe nos tipos de quadros e na escolha do melhor diafragma para fotografar cada cena, transmitindo da melhor e mais bela maneira a atmosfera do filme.

Por outra parte, a representação do *logos* na linguagem da fotografia cinematográfica foi chamada de *expressionismo (bios y)*: forma de atmosfera que transmite o *como* que corrige a verdade, é a forma de dizer uma coisa sobre outra coisa, a unidade de reunião constante e em si mesma imperante, o lugar da verdade no sentido da correção.<sup>154</sup> Entendido como retenção, continua Heidegger, o *logos* tem o caráter do vigor que domina penetrando da *physis* e mantém, numa correspondência, o que tende a desprender-se e contrapor-se.

---

<sup>154</sup> Resumo das frases de Heidegger, Martin. Introdução à Metafísica. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969, p. 153 – 159.

Como **luz refletida** que viaja desde o nosso olho até nossa mente e além, o segundo modo de fotografar em movimento transmite a **sensibilidade** do *logos*, que se impõe ao natural como uma meta-linguagem. Vanguardista e revolucionário é o artifício que se expressa com uma liberdade incomparável, pessoal. Este estilo conhece a *physis* e é por isso que a transgride, dando prioridade à pura expressão sobre a narração. Vittorio Storaro expõe através da luz e da sua linguagem em cores os sentimentos, pensamentos, desejos, sonhos, fantasias e artifícios dos personagens, criando atmosferas oníricas, feitas com imagens reais. Inspira-se nos artistas mais do que na natureza, gerando em cada uma das suas imagens efeitos de emotividade. Expressionista em aparência e transparência, acha nas formas de representação artística seu referente principal, entendendo a representação como a expressão de sensibilidade.

Eis a essência do fenômeno da luz, procurada como ordenamento do método desde as suas origens, que são o artista e a obra de arte. Por 'luz' entendemos um fenômeno que é substância e forma separada das coisas sensíveis, mas ao mesmo tempo imanente a elas, a luz é um fenômeno que é ente universal.

O *ente* pode ser em ato e em potência, quando num ponto do espaço (onde) e do tempo (quando), uma relação constante (limitada por intermediários: quanto e



qual) entre a *physis* (que) e o *logos* (como) se dá por uma ou mais de uma razão (por quê). A relação constante entre a *physis* e o *logos* se chama de *bios*, unidade da alma humana que numa representação feita por um artista pode se traduzir como a tensão geradora da *poiésis* entre a matéria e a forma, entre a natureza e o artifício, e que utilizando como mediação cada pessoa (quem) e uma dada linguagem evoluciona através da comunicação.

## Capítulo V

### Conclusões à luz da tecno – logia.

- Nesta pesquisa estudamos *a luz* como fenômeno e como essência da imagem visual, assim como a sua relação com a realidade, a linguagem, a arte, o cinema e a tecnologia, entendendo as formas da expressão visual do homem contemporâneo como um encontro da experiência humana. A relação entre a *physis* e o *logos* é o *bios* dessa experiência, podendo ser representada nos estilos naturalista e expressionista da linguagem da *luz* na imagem cinematográfica. Nesta era pós-moderna essa relação tem transcendido o advento da tecno-logia e tenta sobreviver na era digital, a tecno-logia digital ingressou na vida cotidiana criando novas formas de relação entre a sociedade e a cultura, alterando a percepção do mundo, provocando exclusões espantosas para alguns e atualizando o verdadeiro sentido da democracia para outros. Com relação à comunicação, a tecno-logia digital muda os papéis entre destinatário e emissor graças à interatividade e à interação entre os consumidores (usuários) que, no entanto se possuem maior liberdade para interpretar as mensagens, também gozam de menor autonomia no que diz respeito aos valores dominantes. A tecno-logia digital é uma produção cultural que evidencia hoje a complexidade cada vez maior do pensamento e da vida.

- Seguindo-se a perspectiva aristotélica como método para entender um sistema de pensamento, foi necessário estabelecer uma ordem e um ponto de partida, ou seja, um princípio, que para o próprio Aristóteles significa “o bom e o belo”. Porém, para esta pesquisa, o princípio, a causa primeira, única e material, o ponto de partida foi *a luz* na medida em que é boa e bela. E ela é bela e boa na natureza e na arte, o nosso gênero foi o da arte porque procuramos pelas representações humanas. Entendemos a arte como aquilo feito por um artista, como a gênese do artista e da obra de arte. O cinema foi a nossa arte referente, pois é nele que todas as artes pré-cinematográficas se conjugam e a quem todas as artes pós-cinematográficas devem a sua origem. Da arte do cinema, ficamos com a sua imagem e percebemos que nesta nova era estamos diante de uma nova crise da imagem, caracterizada pela ruptura com a linha de universo que prolongava uns acontecimentos em outros, a qual não assegura já a concordância de espaço-tempo. Hoje a ação e a situação sensório-motora tem sido transformada pelo fluir da imagem digital e pelo ir e vir contínuo de sentidos. Desse ponto de vista é *a luz* da imagem dessa tecnologia o conceito a se analisar, porque a tecnologia não afeta só os objetos do mundo, mas também a nossa própria situação espaço-temporal e a nossa maneira de percebê-la. A imagem contemporânea da tecnologia é uma imagem digital. Uma imagem auto-referente de si mesma, que rompe com os modelos clássicos de representação, posto que se trata também, ao mesmo tempo,

de uma simulação. Neste início do novo milênio o acelerado consumo de bens audiovisuais, junto com o progresso das telecomunicações, estreitam o tempo e o espaço em que se movem o homem e a mulher contemporâneos. Assim, detectamos novas sensibilidades, novos problemas de representação, novos conceitos estéticos e novas formas de compreender o mundo. Neste sentido, fenômenos como: mídias digitais (articuladas pelo ciberespaço), multimídia, realidade virtual, interatividade, síntese, aceleração, simultaneidade, fragmentação, saturação, superexposição, reciclagem, heterogeneidade, multiplicação, desintegração e fotografia digital, longe de configurar enunciados neutros e inocentes, transformam-se em dispositivos que desenvolvem mutações sensoriais, perceptivas e expressivas que são o motor das grandes transformações da comunicação humana.

- No meio do acelerado desenvolvimento das tecnologias e dos meios de expressão, o cinema, enquanto fenômeno, define-se a partir da decorrência dos condicionamentos sociais, econômicos e políticos contemporâneos, assim como na diversificação das demandas do imaginário. Na nossa pesquisa evidenciamos a importância ético-estética da *luz* na imagem cinematográfica contemporânea, considerando-a como representação das relações entre cultura e tecnologia, como fundamento do local dentro do global e como referente na criação do espaço e do

tempo, sempre a partir da posição do artista fotográfico como criador realizador, diante das consequências culturais de uma imagem real-virtual. A imagem digital desta era é produzida através de um computador onde *zeros* e *uns* simulam (fazendo) o fenômeno da *luz*. A lógica da imagem digital é o binômio “luz – sombra”, que está presente em todo gênero artístico visual, tal como o cinema, revelando-se por meio da cor. Tanto a *luz* como a sombra são dois fenômenos que participam ativamente, não apenas da criação de formas, mas também da disposição cênica dos elementos que a constituem, limitando geralmente os diferentes planos de composição. A superfície iluminada de um objeto atende a uma série de premissas e circunstâncias da ordem física, como se pode especificar numa prática infográfica, sobretudo nas criações tridimensionais da ordem vetorial. A consequência de todo este processo foi o desenvolvimento de uma tenaz corrida em busca de um objetivo: o avanço das técnicas digitais para a produção de um suposto “realismo”. Resulta irônico saber que esta luz puramente artificial quer desesperadamente se parecer com a maior fidelidade à luz natural, simular a natureza com a maior verossimilhança. A idéia de “realismo” tem presidido a pesquisa e os trabalhos de produção de imagens por computador, entendendo-se o “realismo” como o mais acreditável para a percepção do espectador, já que o “real” produzido pelo computador não é real quando não é, ou seja que é real quando é: nas salas do cinema (nos vídeos ou dvd’s) e não é real

quando não é, porque na “realidade” fora da ficção (da representação), muitas dessas imagens não são possíveis, nem atuais, nem reais por natureza, mas com certeza podem ser verossímeis numa representação da realidade para um espectador que as goza. Por isso temos preferido mudar o termo “real” ou “realista” por “o mais natural”, para utilizar termos de forma e não de conteúdo, sabendo que se trata do puro artifício, o qual, imitando a luz, tenta simular a natureza humana, tão natural quanto artificial.

- Toda nova técnica origina mudanças de caráter essencialmente prático, mas também rupturas epistemológicas e novos sentidos de produção/percepção. Assim, o digital significa no campo cinematográfico não só a superação de uma técnica tradicional analógica, mas também e principalmente uma ruptura com as formas de representar, a qual insere novas exigências no plano da linguagem e dos sentidos da imagem. No cinema, as novas tecnologias digitais afetaram também a materialidade da imagem e a organização do trabalho da realização. *A luz natural* da imagem do cinema se hibridiza e aceita como par a luz digital feita no artifício do computador. Os estilos cinematográficos evoluem com a possibilidade das novas formas de linguagem que as imagens digitais permitem. Novas tendências nascem a partir de uma crise de representação, elas são sempre uma questão de possibilidades e necessidades na produção do novo. *“O novo é o que escapa à*

*representação do mundo como dado, como cópia.*”<sup>155</sup> Significa a emergência da imaginação no mundo da razão e conseqüentemente implica uma libertação dos modelos disciplinares. É por isso que o que interessa hoje é atingir uma “imagem de criação” que remeta à expressão do real enquanto atual e possível ao mesmo tempo, assim o cinema rompe com os modelos modernos de representação, com os antigos ideais de verdade e com os determinismos da indústria cultural. É preciso pensar o cinema contemporâneo numa única operação que relacione a estética, a linguagem e a cultura, eixos definidos hoje pelo lugar que a reflexão sobre a imagem cinematográfica tem na sociedade e na cultura a partir das suas formas. Na nossa perspectiva, trata-se de analisar a mistura e a hibridação de uma estética transcendental que pode ser entendida desde a partir de um “naturalismo”, capaz de extrair imagens verdadeiras da “farsa” do mundo real, até a partir de um “expressionismo” que, da submissão ao artifício das tecnologias pós-modernas, extrai realidade e verdade. Assim, *a luz*, que para alguns parece ter apenas uma função técnica (ou física) de revelação dos objetos e pessoas incluídos no quadro, no cinema contemporâneo é posta a serviço da representação, tornando-se o elemento de linguagem e oferecendo ao artista novas possibilidades de escolha.

---

<sup>155</sup> Parente, André. O virtual e o hipertextual. Rio de Janeiro, Pazulin, 1999, p. 24.

- Definida desse modo, afirmamos que *a luz* gerada pela natureza ou pelo artifício, e percebida pelos sujeitos, transforma-se numa arte quando um artista a plasma na imagem cinematográfica e tenta permanentemente representá-la da melhor e mais bela maneira. Demonstramos que existem duas formas básicas na estética da foto-grafia da imagem para realizar esta representação:

- Natural: que vem do naturalismo, aquela forma que tenta representar a natureza “de fora” e
- Artificial: que vem do expressionismo, aquela que transmite a natureza “de dentro”.

Essas duas formas são separadas porém complementares, a relação entre ambas existe como *bios* e na arte uma das tendências sempre será mais marcada do que a outra, ainda que dependa do estilo do artista e da própria obra de arte a forma natural ou artificial de se expressar. Ambos estilos vêm representada essa relação de síntese na nova era do digital, surpreendendo-nos permanentemente pela felicidade em que convivem. No cinema contemporâneo a natureza e o artifício se fundem como uma amalgama e respeitando as suas diferenças, nos representam uma real-maravilhosa atmosfera virtual. A luz no cinema é análoga à vida, ela se transforma, se hibridiza, se altera, se mistura, tem um começo e goza de um final. Nossa pesquisa, justamente, procurou fazer uma análise dessa arte da luz realizada pelos diretores de fotografia, determinando as relações e mudanças que se



estabelecem entre as tradicionais formas estéticas de representação da luz e as atuais formas de percepção da imagem.

- A imagem contemporânea não depende mais dos cânones da reprodutibilidade analógica que tentava reproduzir a realidade com a mesma quantidade de informação que tinha o referente produzido. Hoje é possível acessar a imagem de maneira informática e construir, reconstruir, desintegrar e devolver, repartir, alterar, compor e decompôr a luz, as cores e as sombras através de zeros e uns, criando o realismo mais maravilhoso ou a abstração quase absoluta. “A computação gráfica tem oscilado, em sua breve história, entre duas alternativas distintas: ou ela é solicitada para simular o mundo “natural” (que inclui também o mundo “artificial” criado pelo homem), ou então para simular a própria imagem.”<sup>156</sup>

- Para falar da natureza e do artifício através da arte, procuramos nas suas origens e achamos duas tendências artísticas que traduziam estes conceitos: o *naturalismo* e o *expressionismo*. O naturalismo constitui de fato um tipo de imitação, na qual a analogia artificial representa uma relação virtual de luz, escuridão e cor determinada pela ótica e pela geometria da nossa visão. Assim, o naturalismo deriva de impressões particulares, eticamente aceitas pelo juízo do sentido comum,

---

<sup>156</sup> Machado, Arlindo. Maquina e Imaginário. São Paulo, EDUSP, 1993, p. 59.

sendo este o meio decisivo pelo qual se efetua esta transformação, visível apenas como contraste do claro-escuro. A linguagem da ótica que versa sobre a relação visão / objeto fica formulada em termos de luz. O naturalismo, com a invenção da perspectiva, converte o ponto de vista do espectador em parte integral da estrutura básica da percepção. O *expressionismo*, ao contrário, define-se como um estilo que procura a expressão dos sentimentos e as emoções por cima da representação da realidade objetiva, para o que se vale da deformação das coisas, porém, o conceito não apenas significa expressão, mas “expressão retorcida e dramática”. No plano ideológico e cultural destaca-se a incidência do expressionismo na filosofia fenomenológica de Husserl e na filosofia da negação de Nietzsche. Em síntese, se para o artista naturalista a realidade segue sendo algo que tem que ser olhado a partir do exterior, para o expressionista, ao contrário, será algo em que haveria que se meter, algo que se tenha que viver a partir do interior. Eis a diferença substancial entre ambos conceitos.

- A fim de entender a luz nas suas duas formas (natureza e artifício), analisamos aqui o trabalho de dois artistas cinematográficos de nível mundial que se converteram no melhor exemplo para explicar as hipóteses desta pesquisa: Néstor Almendros e Vittorio Storaro. Com eles conseguimos demonstrar que ao longo da história do cinema os estilos de iluminação tem variado em função de

determinadas estéticas e gêneros específicos. O princípio de que a luz deve estar justificada pelos elementos da decoração, pelo espaço e tempo da ação dramática, é hoje relativo e só se justifica dentro de determinados estilos. Hoje é muito mais importante que a iluminação seja coerente ao longo do filme e que a criatividade se aplique a cada plano. Entendemos que o diretor de fotografia é aquele capaz de criar um clima e transmitir uma mensagem através do cromatismo e da luz, o mais importante para o fotógrafo seria então transformar o texto em emoção, com a iluminação e a câmera, através duma atmosfera. *A luz* não existe somente para se ver, *a luz* é parte das pessoas. É por isso que neste novo milênio o convívio da natureza com o artifício *da luz*, na nova imagem contemporânea vem se convertendo possivelmente na forma de expressão mais transparente da linguagem humana. *A luz* é um ser, que por sua vez é uma linguagem, que se comunica através da sua representação em imagens e que faz isso da melhor e mais bela maneira na arte. Pela nossa formação comunicológica, o referente de análise da *luz* na imagem contemporânea não poderia ser qualquer arte, por isso o cinema foi o escolhido, por se tratar de uma arte que é ao mesmo tempo um meio de comunicação. Para a análise da mostra escolhemos um filme e o trabalho de dois artistas fotógrafos (os melhores representantes de cada estilo), consideramos que a melhor foto-grafia na arte do cinema é aquela capaz de criar e transmitir uma atmosfera, comunicando através da *luz* e definimos uma metodologia de análise da

luz na arte da cinematografia que procurou estabelecer, a partir da observação fenomenológica, certos padrões e constantes no tratamento e estilo que ambos os fotógrafos, Almendros e Storaro, têm no momento de realizar a sua arte, que também é uma técnica.

- Deixando em claro a postura fenomenológica desta pesquisa, tentamos entender o método fenomenológico como um estilo que começou por ser uma meditação acerca do conhecimento, para se converter no conhecimento do conhecimento. A fenomenologia se entende aqui como *“uma meditação lógica que visa ultrapassar as próprias incertezas da lógica”*<sup>157</sup>, trata-se de estudar aos fenômenos que nos são dados e descrevê-los apenas tal como se nos apresentam. Procura-se pela verdade, entendendo este conceito como movimento, gênese, renovação, *aletheia*. A fenomenologia não procura a definição absoluta posto que contrariaria a sua própria ética de liberdade, é por isso que ela não tem intenções materialistas nem dialéticas, não é subjetiva nem objetiva, ela pode ser as duas no mesmo tempo. A fenomenologia tenta não substituir as ciências do homem, mas afinar a sua problemática selecionando os seus resultados e reorientando a pesquisa. Nesta em particular, interpretamos a luz como fenômeno, postulamos a ela como princípio e começo radical e finalmente fundamentamos a nossa fé no método dum

---

<sup>157</sup> Lyotard, Jean – François. A fenomenologia. Lisboa, 70, 1986. Pag 10.

sistema de pensamento (“conjunto de regras, ou valores, que decidem do que pode e do que não pode – ser, dizer, fazer, pensar”<sup>158</sup>) de validade comum.

- Na nossa análise, Néstor Almendros (Espanha) representa o estilo da natureza, posto que toma como referência a luz “naturalista”, procura acomodar-se às fontes dessa luz natural e respeita as relações entre as diferentes fontes. De outra maneira, Vittorio Storaro (Itália) é um paradigma do estilo do artifício, na medida em que assume uma sensibilidade “expressionista”, despreocupando-se de toda referência à luz natural e construindo um esquema próprio de luz, particular, fabricado, arbitrário.

- A modo de conclusão, tivemos a intenção de projetar no presente – futuro a relação entre estes estilos. No cinema, as novas tecnologias digitais afetaram também a materialidade da imagem e a organização do trabalho da realização. A luz natural da imagem vai se hibridizando com a luz artificial feita no computador. Da mesma maneira, os estilos cinematográficos de fotografia evoluem com a possibilidade das novas formas de linguagem que permitem às imagens digitais ser as representantes atuais de um mundo virtual. Tanto no domínio da tecnologia quanto no da arte, o virtual é um conceito que admite definições contraditórias e

---

<sup>158</sup> D’Amaral, Márcio. “Filosofia, História, Religião: para um novo olhar sobre a verdade”. Em: *Tempo Brasileiro* 151. Rio de Janeiro, 2002, p.82

antagônicas, ele não remete a um 'para além do real', mas a uma vontade (ou não) de constituição de um real que responde ao possível, enquanto o atual responde ao virtual. Entendamos o virtual como uma função da imaginação criadora, fruto de agenciamentos variados entre a arte, a tecnologia e a ciência, capaz de criar condições atuais de modelagem do sujeito e do mundo. *"O virtual não se opõe ao real, mas sim aos ideais de verdade que são a mais pura ficção."*<sup>159</sup> *"O virtual possui uma plena realidade, enquanto virtual."*<sup>160</sup>

- O mundo virtual é um novo ponto de vista criado pela dialética humana, que abre, sempre de uma forma diferente, um segundo mundo *"que nasce e renasce sem cessar, sempre no estado nascente (e sempre como um outro, ainda um outro mundo) de um processo inumerável de desdobramento, de remissão e de correspondência"*<sup>161</sup>. A realidade virtual, produzida pela computação gráfica tem apresentado para o cinema uma quarta dimensão. *"O sistema numérico binário significa uma mudança radical nas formas de representação, a imagem não é mais só o visto, mas também o construído. A imagem numérica é a nova episteme contemporânea."*<sup>162</sup> Onde a luz da natureza é o puro referente. Como ocorre na própria natureza na imagem digital, a cor se subordina à fonte luminosa: sem luz não há cor e sem cor não podemos

---

<sup>159</sup> Parente, André. O virtual e o hipertextual. Rio de Janeiro, Pazulin, 1999, p. 14.

<sup>160</sup> Deleuze, Gilles. Em: "Différence et répétition". Citado por Lévy, Pierre. O que é o virtual. São Paulo, Ed. 34, 1996, p. 11.

<sup>161</sup> Lévy, Pierre. O que é o virtual. São Paulo, Ed. 34, 1996, p. 94.

<sup>162</sup> Gutiérrez, Mario. Proyectos experimentales en TV y video. Lima, Universidad de Lima, 2002, p. 17.

definir visualmente uma forma. O grau de complexidade presente na qualidade do detalhe numa cena infográfica composta principalmente por formas tridimensionais vem marcando, em parte pelo tratamento cromático, que se procure pelas superfícies que conformam cada um dos modelos da composição em relação com as fontes de luz projetadas sobre as mesmas. “*No momento atual, o mais completo e poderoso modelo de iluminação conhecido chama-se traçado de raios (ray tracing).*”<sup>163</sup> Este argumento aplicado à iluminação de superfícies para gerar imagens sintéticas é utilizado nos diferentes métodos de sombreado poligonal. “*A criação de imagens no computador é talvez o primeiro sistema expressivo de natureza “visual” a prescindir inteiramente da luz, pois os objetos são nela enunciados através de equações matemáticas ou conjuntos de matrizes. Isso quer dizer que para obter um efeito visual semelhante àquele que a luz forja nos objetos do mundo físico, a iluminação precisa também ser simulada.*”<sup>164</sup>

- O digital é uma realidade puramente conceitual que faz com que a imagem, através da *luz*, caminhe em direção à síntese. Com a realidade virtual, feita por algoritmos, aparece uma ponte que nos permite cruzar um mundo cheio de novas possibilidades da imagem, onde não se tem que passar necessariamente pelo processo de captação da realidade analogicamente, fotograficamente, “realmente”.

---

<sup>163</sup> Machado, Arlindo. Máquina e Imaginário. São Paulo, EDUSP, 1996, p.79.

<sup>164</sup> Idem, p. 74.

Agora nós podemos fazê-lo de maneira virtual, misturando e compondo elementos que podem passar da idéia e do sentimento à realização sem ter que se deter no talvez. A explosão social das novas tecnologias da imagem tem feito com que muitos analistas afirmassem que o cinema está morto, aniquilado pela expansão da imagem eletrônica. É possível que o cinema já não seja o que foi. Mas ele vive, ele se transforma, se hibridiza, se acelera, se fragmenta, muda, se multiplica, se recicla, se desintegra e se sintetiza. O cinema torna-se pós-moderno. Por outro lado, a influência do discurso televisivo no cinema atual é um fato; os telefilmes criaram e difundiram um *“verdadeiro esperanto audiovisual transnacional”* (Roman Gubern). A narração fragmentária dos videoclipes, assim como tratamentos baseados nessa narração, presentes em espaços promocionais e em musicais, levaram-nos, ao longo dos últimos 20 anos, a um novo barroquismo no cinema que se caracteriza pela montagem que fragmenta a ação em numerosos planos de curta duração, pelo predomínio do movimento (tanto dentro do plano como da câmera), pela composição de quadros rebuscados e desequilibrados. Também pelas distorções geradas pelas angulações e os objetivos de focal curta, pela amálgama de imagens de tratamento fotográfico diverso (filtros, qualidades e cromatismos), pela luz artificial representando efeitos especiais e personagens virtuais e inclusive pela trilha sonora que se afasta do realismo e propicia a espetacularidade.



- O tempo e o espaço são os operadores que põem em crise a verdade e o mundo, a significação e a comunicação, já que o tempo e o espaço da verdade foi substituído pela verdade do tempo e do espaço entendidos como produção de simulacros, ou seja, do virtual como processo. Trata-se de um curto-circuito que rompe com a imagem enquanto sistema de representação de verdades preestabelecidas. “*As imagens se tornam auto-referentes, de forma que a verdade será fruto de uma fabulação criadora*”<sup>165</sup>, aquela que mostra e ao mesmo tempo oculta. Hoje, o homem e a mulher re-nascem mais uma vez procurando a “objetividade” das suas idéias, materializando os seus conceitos com uma ilusão que para eles tem tudo de real. A imagem contemporânea, síntese de natureza e artifício, força o criador a trabalhar fenomenologicamente, sem diferença nenhuma entre a imagem técnica e artesanal, objetiva e subjetiva, interna e externa. Ela é agora um híbrido de alternativas. Uma hibridação que implica talvez uma atual maneira de pensar e praticar a arte da imagem em movimento. Trata-se de uma síntese na produção, de uma integração da percepção que anula as diferenças e produz uma engrenagem entre o digital e o foto-químico, entre a matéria e a ilusão, entre o aristotélico e o platônico.

---

<sup>165</sup> Ibid.

- Seja com o for, nada ainda é definitivo sobre este tema e tudo é lentamente refletido. O digital é agora. Ato e potência. E a sua potência de ser e/ou de não ser depende dos cidadãos planetários, interconectados e fragmentados, originais e clonados... Daí o que pode acontecer? Como pode acontecer? O futuro do mundo está incerto, a responsabilidade é muita e a sabedoria, talvez não tanto. Mas a nossa postura fenomenológica para a realização desta pesquisa é aquela da fé, não da fé na moral que clama pela obediência, mas da fé na ética que clama pela liberdade<sup>166</sup>. Posto que estar na fé inclui estar na verdade, “*e numa verdade originária. O mundo brilha numa outra luz*”<sup>167</sup>. Apelamos, assim, à *fé perceptiva* que em comunhão com o real representa os indivíduos, as coisas e os fenômenos. À *fé poética* que, graças a uma estética transcendental, faz que suspendamos no ar a nossa capacidade de questionar a virtualidade ou atualidade do que julgamos como a arte. À *fé cultural* por parte do espectador que abre o caminho a uma nova forma de entender a verdade. E, finalmente, à *fé no espírito* que é sensível e sente, e que intuitivamente fundamenta a luz como ente, como bios e como sistema de pensamento. Posto que “*todo sistema de pensamento está, na verdade, baseado em um conjunto de verdades, no qual se crê*”<sup>168</sup> acreditamos que a luz é uma partícula de energia, a forma da matéria que é matéria (por ser partícula) e que aliás é a “forma das formas”, aquela que se postula como particular e universal no mesmo tempo. É

---

<sup>166</sup> Termos de Pierre Lévy em *O Fogo Liberador*. São Paulo, Iluminuras, 2000, p. 146.

<sup>167</sup> Carneiro Leão, Emmanuel. *Aprendendo a Pensar*. Petrópolis, Vozes, 2000, vol. II, p. 17.

<sup>168</sup> D’Amaral, Márcio. Entrevista publicada no Jornal do Brasil no dia 26-06-02.

a luz o princípio real e não hipotético que fundamenta esta análise filosófica-metafísica-comunicacional realizado com o fim de entender alguns dos fenômenos que dela provém.

- Finalmente, se “a luz é tudo o que aparece e tudo o que aparece é luz”<sup>169</sup>, torna-se impensável uma época de florescimento cultural como a que vivemos sem uma reflexão correspondente sobre o progresso das suas condições técnicas e expressivas, assim como, também, torna-se inconcebível uma época de avanços tecnológicos sem conseqüências no plano humano-cultural. Somente uma verdadeira atitude criadora pode dar forma sensível àquelas mudanças de luz que a sociedade pós-industrial tem produzido. Uma atitude que torna explícitas as novas relações geradas pelas novas técnicas da imagem, questionando ao mesmo tempo uma sociedade sobre-excitada pelo advento da tecnologia. “*O advento da Tecno-logia pode ter abolido o Fora (...) Num mundo que vigora maximamente na sua própria e exclusiva imanência eficaz, o Fora aponta para uma dimensão tornada obsoleta: a transcendência Manter a verdade em vista pode ser, então, uma recuperação do ponto de vista da transcendência.*”<sup>170</sup> Somente esse ponto de vista pode garantir a recuperação de toda essa energia própria da era pós-moderna, que corre o risco de se diluir no marasmo do incessante trafico cotidiano de imagens, narrações e informação. A

---

<sup>169</sup> Lévy, Pierre. *O Fogo Liberador*. São Paulo, Iluminuras, 2000, p. 214.

<sup>170</sup> D'Amaral, Márcio. “Filosofia, História, Religião: para um novo olhar sobre a verdade”. Em: *Tempo Brasileiro* 151. Rio de Janeiro, 2002, p. 77.

única coisa que importa é que por trás da imagem artístico-cinematográfica contemporânea esteja sempre o olho livre de preconceitos e um artista, com a capacidade para jogar nessas imagens todo o peso singular do próprio universo irrepetível. Em compensação, é importante que no complexo dos fenômenos da *luz* se introduza uma ação consciente, um estar presente, posto que o valor supremo de uma qualidade ou de uma emoção não é só a sua natureza intrínseca, mas o que fazemos dela. Hoje, quando temos a consciência cada vez mais ampla do lugar ocupado pela *luz*, que como imagem na nossa vida exerce sobre nós uma influência cada vez mais forte, é necessário estender ao máximo esta ação cultural para que a *luz* como linguagem não se torne um instrumento de pressão psicológica ou de opressão social a serviço de poucos, mas para que ela, pelo contrário, se torne um instrumento de civilização a serviço de toda a humanidade. Os seres sensíveis somos feitos de *luz*, cada um de nós é um raio da mesma *luz*. *“Tocamos todos o seu centro. Somos o centro... Todos os recônditos do mundo, interior ou exterior, quaisquer que sejam sua forma, sua cor e sua textura, são feitos do mesmo tecido luminoso...”*<sup>171</sup> A felicidade é sentir o prazer da existência da luz, aqui e agora, portanto todos temos a potência de ser felizes. *“Se há algum dom que os deuses concedem ao homem [e à mulher] é provável que a felicidade seja o dom divino, posto que é o mais elevado entre todos*

---

<sup>171</sup> Lévy, Pierre. O Fogo Liberador. São Paulo, Iluminuras, 2000, p. 216 - 219.

*os bens humanos.*”<sup>172</sup> E mesmo sem o artifício dos deuses, será a ética, a virtude perfeita, o veículo para a felicidade. A potência de partilharmos todos igualmente desta felicidade sem dúvida é. Mas a miséria e a pena jogadas pelo mundo todo nos lembram continuamente da imanência do ser, então como alcançar a felicidade?, o que é a felicidade?. A resposta a estas questões, não serão encontradas aqui, mas já a própria ética nos demonstra a sua *potência de ser* (da felicidade). Essa *potência de ser*, da qual o Nietzsche falava, que se percebe no virtual, converte-se na nossa esperança. E neste tempo de inúmeros espaços, fenomenologicamente “*a esperança venceu o medo*”<sup>173</sup>, porém se faz possível acreditar que a vida tem ainda *a potência de ser* boa e bela e que talvez dependa da quantidade e qualidade de luz, da coragem e da fé de cada quem.

---

<sup>172</sup> Aristóteles. Ética a Nicômaco. Barcelona, Océano, 2001, p. 41.

<sup>173</sup> Lula da Silva, Luis Inácio. Presidente do Brasil. Discurso de posse. Brasília, 01 Janeiro de 2003.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ABBAGNANO, Nicola.

Historia da Filosofia. V III. Lisboa, Presença, 1984.

ADORNO, Theodor.

Teoría Estética. Madrid, Taurus, 1980.

ADORNO/ HORKHEIMER.

Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

AGEL, Henri.

El Cine. Madrid, Rialp, 1996.

ANDREW, J.Dudley.

As principais teorias do cinema. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1989.

AQUINO BOCAYUVA, Izabela.

Linguagem e imagem em Platão, em Ensaio de Filosofia: Homenagem a Emmanuel Carneiro Leão Org. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, Vozes, 1999.

ARISTARCO, Guido e Teresa.

O novo mundo das imagens eletrônicas Lisboa, 70, 1985.

ARISTÓTELES.

Metafísica. São Paulo, Loyola, 2002.

Acerca del Alma. Madrid, Gredos, 1994.

Ética Nicomáquea. Madrid, Gredos, 1998.

Poética. Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

ARNHEIN, Rudolf.

El pensamiento visual. Barcelona, Paidós, 1986.

Consideraciones sobre la educación artística. Barcelona, Paidós, 1993.

El Cine como Arte. Barcelona, Paidós, 1982.

Ensayos para rescatar el arte. Madrid, Catedra, 1992.

ARONOVICH, Ricardo.

Exponer una historia. La fotografía cinematográfica. Barcelona, Gedisa, 1997.

AUMONT, Jacques.

A imagem. São Paulo, Papirus, 1993.

BALLÓN, José Carlos.

Un cambio en nuestro paradigma de ciencia. Lima, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1999.

BARTHES, ROLAND.

A Câmara Clara. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean.

De la Seducción. París, Galiléé, 1989

BAZIN, André.

Que es el cine?. Barcelona, Rialp, 1966

BIBLIOTECA CIENTÍFICA LIVE.

Luz e Visão. Rio de Janeiro, José Olympo, 1968.

BOECIO.

The Consolation of Philosophy, with the English Translation of "I.T" (1609).

Cambridge. Londres, De H.F. Stewart, 1962.

BURKE, Edmund

Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello. Madrid, Tecnos, 1997.

CARNEIRO LEÃO, Emmanuel.

Aprendendo a Pensar Vol I e II. Petrópolis, Vozes, 2002.

CARRIT, E.F.

Introducción a la estética. México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

CASULLO, Nicolás.

Itinerarios de la Modernidad. Corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la Ilustración hasta la posmodernidad. Ed. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1996.

CHESHIRE, David.

Manual de Cinematografia. Madrid, Ed. Blume, 1979.

CHION, Michel.

El Cine y sus Oficios. Paris, Bordas, 1990.

D'AMARAL, Marcio.

O Homem sem fundamentos. Rio de Janeiro, UFRJ/ Tempo Brasileiro, 1995.

Filosofia, História, Religião: para um novo olhar sobre a verdade. Em Tempo Brasileiro 151. Rio de Janeiro, outubro/dezembro 2002.

DELEUZE, Gilles.

La imagen movimiento. Barcelona, Paidós, 1994.

La Imagen-tiempo. Paris, Minuit, 1985.

De MENEZES, José R.

Caminhos do cinema. Rio de Janeiro, Agir, 1958.

De MICHELI, Mario.

Las vanguardias artísticas del siglo XX. Madrid, Alianza, 1992.

DIAZ, Ethiel.

Iluminación. Fotografía, cine y video. México, Alambra Mexicana, 1990.

DILTHEY, Wilhelm.

De Leibniz a Goethe. México, Fondo de Cultura Econômica, 1978.

DORFLES, Gillo.

Naturaleza y Artificio. Barcelona, Lúmen, 1972.

DUDLEY Andrew, J.

As principais teorias do cinema, uma introdução. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1989.

FAIRCLOUGH, Norman.

Discurso e mudança social. Brasília, UnB, 2001.

FELLMAN, Ferdinand.

Fenomenología y Expresionismo. Barcelona, Alfa, 1984.



FLUSSER, Vilém.

Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro, Relume –Dumará, 2002.

FONTCUBERTA, Joan.

Estética Fotográfica. Barcelona, Blume, 1984.

GANDOLFO B, Rafael.

De Aristóteles a Heidegger. Santiago, Universidad Católica de Chile, 1994.

GEIGER, Moritz.

Estética. Los problemas de la estética. La estética fenomenológica. Buenos Aires, Ed. Argos, 1946.

GIL, José.

A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia. Lisboa, Relógio de Água, 1996.

GOETHE, J.W.

Teoria de los Colores. Madrid, Celeste, 1999.

Teoria de los Colores. México, Siglo XXI, 1977.

Pensamentos Philosophicos. Rio de Janeiro, Benjamim Costallat, 1932.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne e VANOYE, Francis.

Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, Papirus, 1994.

GONZÁLES RODRÍGUEZ, Antonio Manuel.

Las Claves del Arte Expresionista. Barcelona, Planeta, 1990.

GUBERN, Roman.

Historia del Cine. Barcelona, Baber, 1989.

HAAR, Michel.

A obra de arte. Ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro, Difel, 2000.

HEGEL, G.W.F.

Fenomenologia do Espírito. Petrópolis, Vozes, 1992.

Cursos de Estética. São Paulo, USP, 2001.

HEIDEGGER, Martin.

Introdução à Metafísica. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.

Arte y Poesía. México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Kant y el problema de la metafísica. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

HUSSERL, Edmund.

Die Frage nach dem Ursprung der Geometrie als intencional-historisches

Problem em: Husserliana VI. La Haya, La Haya. 1976.

IANNI, Otavio.

Karl Marx. Sociologia. São Paulo, Ática, 1992.

KANT, Imanuel.

Crítica del Juicio. Madrid, Victoriano Suarez, 1958.

Crítica de la razón pura. Buenos Aires, Losada, 1960.

KLEIN, Robert.

A forma e o inteligível. São Paulo, USP, 1998.

KOGAN, Jacobo.

La estética de Kant y sus fundamentos metafísicos. Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires. 1965.

LACOSTE, Jean.

A filosofia da arte. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.

LÉVY, Pierre.

A conexão planetária. São Paulo, 34, 2001.

A ideografia dinâmica. São Paulo, Loyola, 1998.

A inteligencia coletiva. São Paulo, Loyola, 1998.

Cibercultura. São Paulo, 34, 1999.

O fogo liberador. São Paulo, Iluminuras, 2000.

O que é o virtual. São Paulo, 34, 1996.

LUIS HUMBERTO.

Fotografia, a poética do banal. Brasília, UnB, 2000.

LYOTARD, Jean-François

Des Dispositifs Pulsionnels. Paris, Christian Bourgois, 1973.

MACHADO, Arlindo.

Pré-cinemas & pós cinemas. São Paulo, Papirus, 1997.

O quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges. Rio de Janeiro, Marca d' água, 2001

Maquina e Imaginário. São Paulo, USP, 1996.

MALTESE, Corrado.

O novo mundo das imagens eletrônicas Lisboa, 70, 2000.

MARTÍNEZ ABADÍA, José.

Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía. Barcelona, Paidós, 2000.

MARTIN BARBERO, Jesús.

De Los Medios a las Mediaciones. México, G.Gili, 1987.

MARTIN, Marcel.

La estética de la expresión cinematográfica. Madrid, Rialp, 1962.

MAY, Renato.

El lenguaje del film. Madrid, Rialp, 1962.

Cine y Televisión. Madrid, Rialp, 1965.

A aventura do cinema. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

MENEZES, José Rafael de.

Caminhos do Cinema. Rio de Janeiro, Agir, 1958,

MITRI, Jean.

Estética y psicología del cine. Madrid, Siglo XXI, 1989.

MORENO, Arley.

Wittgenstein, através das imagens. Campinas, Unicamp, 1995.

MORIN, Edgar.

O Método. Porto Alegre, Sulina, 1999.

MOURA, Edgar.

50 anos. Luz, câmera e ação. São Paulo, Senac, 1999.

NAZÁRIO, Luiz.

As sombras móveis. Belo Horizonte, UFMG, 1999.

NEIVA, Eduardo.

A Imagem. São Paulo, Ática. Serie Princípios, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich.

Obras Completas São Paulo, Victor Civita, 1983.

NORIEGA, José Luis Sánchez.

Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión.  
Madrid, Alianza, 2002.

NUNES, Benedito.

Introdução à filosofia da arte. São Paulo, Ática, 1991.

A filosofia contemporânea. São Paulo, Ática, 1991.

NURENBERG, Walter.

La iluminación en la Fotografía. Barcelona, Omega, 1995.

OLIVEIRA, Jô. e GRACEZ, Lucila.

Explicando a Arte. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001

PARENTE, André.

Ensaio Sobre o Cinema do Simulacro. Rio de Janeiro, Pazulin, 1998.

O Virtual e o Hipertextual. Rio de Janeiro, Pazulin, 1999.

PINTO, Milton José.

Comunicação & Discurso. São Paulo, Hackers, 1999.

ROMBACH, H.

Phänomenologie heute en Phänomenologische Forschungen I. Munich, E.W. Orth, 1975.

SADOUL, Georges.

Historia del Cine. Buenos Aires, Losange, 1956.

SAN BUENAVENTURA.

Opera omnia. Vol II.. Madrid, Católica, 1949.

SANTAELLA, Lucia.

Imagem. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo, Iluminuras, 2001.

Comunicação e Pesquisa. São Paulo, Hackers, 2001.

SCHAEFER Dennis e SALVATO Larry.

Maestros de la Luz. Madrid, Ed. Plot, 1998.

STRATHERN, Paul.

Sartre. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.

SUMMERS, David.

El juicio de la sensibilidad. Renacimiento, naturalismo y emergência de la estética. Madrid, Tecnos, 1993.

VILCHES, Lorenzo.

La lectura de la imagen. Buenos Aires, Paidós, 1983.

VILLAÇA, Nizia.

Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias. Rio de Janeiro, Mauad/CNPq, 1999.

VILLAFANE, Justo.

Introducción a la teoria de la imagen. Madrid, Pirámide, 1985.

VIRILIO, Paul.

A máquina de visão. Rio de Janeiro, José Olympo, 1988.

XAVIER, Ismail.

O Discurso Cinematográfico. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

ZANJONC, Arthur.

Atrapando la Luz. Historia de la luz y la mente. Santiago de Chile, Andres Bello, 1994.

ZUNZUNEGUI, Santos.

Mirar la Imagen. País Vasco, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1996.

## **Dicionários**

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio.

Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa. São Paulo, Nova Fronteira. 1988.

COLLINS, Gem.

Dicionário: Espanhol – Português, Português – Espanhol. Barcelona, Harper Collins Publishers, 1998.

OXFORD.

Dicionário: Português - Inglês, Inglês - Português. New York, Oxford, 2000.

LE ROBERT & COLLINS

Dictionnaire: Français - Espagnol, Espagnol - Français. Barcelona, Harper Collins, 1996.

LAGENSCHIEDT

Dicionário: Aleman - Español, Español - Alemán. Berlin, Langenscheidts, 1983.

## **Xeros**

CORONA, Sarah.

Un análisis cultural de la fotografía. Revista: Diálogos de la Comunicación.

CHAVEZ, Rony.

El cine digital llegó al Perú. Revista: Butaca Sanmarquina. # 7. Lima, 2000.

GUBERN, Roman.

La revolucion fotográfica. Do livro: La mirada opulenta. Barcelona, G.Gli, 1987.

El cine en la cultura del siglo XX. Revista: Contratexto # 9. Lima, U Lima, 1995.

JOLY, Martine.

Introdução à análise da imagem. Do livro: A Análise da imagem. Desafios e métodos.

PINTO, Milton José.

As virtudes explicativas da narrativa midiática. Rio de Janeiro, NUPEC. Nucleo de Estudos em Estratégias de Comunicação.

PRO-ARTE.

La Luz en el cine. Taller de cine de la universidad nacional del litoral. Santa fé, 1991.

### **Sites na Internet**

[abell.austinc.edu/dag/home.html](http://abell.austinc.edu/dag/home.html)

[www.aleph.caspar.it/~master/newcls2.html](http://www.aleph.caspar.it/~master/newcls2.html)

[www.arsvirtual.com](http://www.arsvirtual.com)

[www.arte.net](http://www.arte.net)

[www.artfutura.org](http://www.artfutura.org)

[www.bb.com.br/portal/bb/si/dwn/pdfEspacoNaMidia.pdf](http://www.bb.com.br/portal/bb/si/dwn/pdfEspacoNaMidia.pdf)

[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

[www.ciberarte99.ua.es](http://www.ciberarte99.ua.es)

[www.cinecubano.com](http://www.cinecubano.com)

[www.cinegraph.de](http://www.cinegraph.de)

[cinetext.philo.at](http://cinetext.philo.at)

[www.cinit.it/storia.html](http://www.cinit.it/storia.html)

[www.connect-arte.com](http://www.connect-arte.com)

[www.daguerre.org/home.html](http://www.daguerre.org/home.html)

[www.estaçãovirtual.com](http://www.estaçãovirtual.com)

[www.eca.usp.br/associa/alaic/chile2000/17%20GT%202000Teorias%20e%20Metodologias/MunizSodre.doc](http://www.eca.usp.br/associa/alaic/chile2000/17%20GT%202000Teorias%20e%20Metodologias/MunizSodre.doc)

[www.eafit.edu.co/departamentos/humanidades/materias/rutas/est.html](http://www.eafit.edu.co/departamentos/humanidades/materias/rutas/est.html)

[www.eco.ufrj.br](http://www.eco.ufrj.br)

[www.efeh.ufrj.br/lugarcomum](http://www.efeh.ufrj.br/lugarcomum)

[www.filosofia.org/zgo/hf2/hf21045.htm#p054](http://www.filosofia.org/zgo/hf2/hf21045.htm#p054)

[www.felafacs.com.org](http://www.felafacs.com.org)

[www.geocities.com/fisicaquimica99/fisica02.htm](http://www.geocities.com/fisicaquimica99/fisica02.htm)

[www.geocities.com/Hollywood/Lot/8857/bibliogr.html](http://www.geocities.com/Hollywood/Lot/8857/bibliogr.html)

[www.hottopos.com/harvard3/jmarist.htm](http://www.hottopos.com/harvard3/jmarist.htm)

[www.internet-film.org](http://www.internet-film.org)

[www.ipd.org.br/cursos/modulo9.html](http://www.ipd.org.br/cursos/modulo9.html)

[www.libriantichi.com/bonnard/cat2d.htm](http://www.libriantichi.com/bonnard/cat2d.htm)

[www.metodista.br/unesco/PCLA/revista9/entrevista%209-1.htm](http://www.metodista.br/unesco/PCLA/revista9/entrevista%209-1.htm)

[www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp1707200291.html](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp1707200291.html)

[www.patrimoine-photo.org](http://www.patrimoine-photo.org)

[www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/marialuiza.htm](http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/marialuiza.htm)

[www.russie.net/cinema](http://www.russie.net/cinema)

[http://srd.yahoo.com/goo/Renato+May/9/\\*http://louisebrooks.homestea](http://srd.yahoo.com/goo/Renato+May/9/*http://louisebrooks.homestea)

d.com/BibliografiaIV.html

[www.terra.com.br/voltaire/cultura/2002/05/06/001.html](http://www.terra.com.br/voltaire/cultura/2002/05/06/001.html)

[www.terravista.pt/Ancora/1452/texto5.htm](http://www.terravista.pt/Ancora/1452/texto5.htm)

[www.terravista.pt/PortoSanto/1139/Artigo%20introduz%20aristoteles.htm](http://www.terravista.pt/PortoSanto/1139/Artigo%20introduz%20aristoteles.htm)

[www.ucse.edu.ar/BiBlio/docs220.html](http://www.ucse.edu.ar/BiBlio/docs220.html)

[www.unam.mx/cuec/publica.html](http://www.unam.mx/cuec/publica.html)

[www.unicamp.br/cemarx/cesar.htm](http://www.unicamp.br/cemarx/cesar.htm)

[www.unofficialbaziniantrib.com/bazin-related\\_links.htm](http://www.unofficialbaziniantrib.com/bazin-related_links.htm)

Fim

Carmenrosa.  
Rio de Janeiro, 2004.