

Notas [quase] pessoais sobre cinematografia

Por Andrea C. Scansani*

Resumo: Este artigo tem como objetivo ampliar as perspectivas de abordagem acerca da imagem em movimento com ênfase no ato cinematográfico e nas relações recíprocas de seus elementos, isto é, no momento em que gestos humanos e técnicos são acolhidos pela câmera na construção do corpo fílmico. Para tanto, visitaremos alguns ícones da fotografia cinematográfica, como Gregg Toland e Raoul Coutard, colocando em evidência o elo estabelecido entre as suas especificidades materiais e sua força de expressão.

Palavras-chave: cinematografia, Gregg Toland, Raoul Coutard, materialidade.

Notas [casi] personales sobre cinematografía

Resumen: Este artículo tiene como objetivo expandir los enfoques hacia la imagen en movimiento con énfasis en el acto cinematográfico y las relaciones recíprocas de sus elementos, es decir, en el momento en que la cámara recibe los gestos humanos y técnicos en la construcción del cuerpo fílmico. Con este fin, visitaremos algunos íconos de la fotografía cinematográfica, como Gregg Toland y Raoul Coutard, que subrayan el vínculo entre sus especificidades materiales y su fuerza de expresión.

Palabras clave: cinematografía, Gregg Toland, Raoul Coutard, materialidad.

Notes on cinematography: a [quasi] personal approach

Abstract: This article offers other approaches on the moving image by emphasizing the reciprocal relations between the cinematographic act per se and the human and technical gestures captured by the camera in the construction of the filmic body. This is illustrated by means of the underlying link between materiality and force of expression in Gregg Toland's and Raoul Coutard's cinematography.

Key words: cinematography, Gregg Toland, Raoul Coutard, materiality.

Fecha de recepción: 22/10/2019

Fecha de aceptación: 10/02/2020

A experiência de assistir a um filme é pessoal, única e intransferível. Mesmo que todos os espectadores tenham a capacidade de acompanhar, com maior ou menor atenção, a proposta da obra, quer seja esta um filme narrativo clássico, um documentário, um filme experimental ou, ainda, um trabalho que não possa ser enquadrado em qualquer uma das classificações existentes, cada um terá um modo de olhar, de ouvir e de se relacionar [ou não] com aquilo que está sendo apresentado. A conhecida exclamação de Georges Méliès: “as folhas se movem”, ao assistir *Le Repas de Bébé* (1895) dos irmãos Lumière, nos mostra com clareza essa questão e cria, desde os primórdios da história do cinema uma cisão, ou mais bem, uma sobreposição entre os modos de ver e, portanto, entre os modos de sentir as imagens em movimento. Méliès não ignorava o fato de que na cena estavam Auguste Lumière, sua esposa e sua filha sentados à mesa posta no jardim de sua casa. Mesmo porque, na composição do quadro, esta cena não apenas está em primeiro plano como ocupa uma porção considerável da tela. Méliès também não teria como não ter consciência de que dar visibilidade a este cotidiano banal e, de certo modo, carismático [oferecendo ao espectador a oportunidade de assistir à intimidade familiar através dos gracejos espontâneos de um bebê] era a ideia central dos Lumière. No entanto, o que estava em primeiro plano torna-se fundo quando seus olhos são atraídos pelas folhas que se movem por detrás da encenação desses pais tão atentos para com os encantos de sua primogênita. Há, neste momento, um encontro singular e, em alguma medida, inesperado. Um instante que conecta a imagem e o espectador num único vetor sem a intermediação da narrativa ou de qualquer outro elemento que demandaria uma análise, ou algum outro procedimento intelectual, exterior ao plano filmado. Esta *imagem-presença* (Xavier, 2014: 193), este vínculo instantâneo, descortina a potência de imanência da imagem cinematográfica: sua capacidade de produzir sensações através de seus efeitos de tangibilidade. A imagem carrega em si elementos concretos que fogem ao escopo da razão e não se enquadram em categorias interpretativas. Elas simplesmente tocam, de maneira singular,

quem as olha. A experiência do encontro com a imagem é corporal e única. Diferentemente de seu sentido, que pode ser planejado por seu idealizador [como no caso do filme de família dos Lumière] e captado de forma mais ou menos equivalente por grande parte das pessoas, a capacidade das imagens em entrar [ou não] em sintonia com quem as observa é expressada por seus atributos físicos. São eles que promovem o contato, que se fazem presentes e permitem o encontro.

Essas momentâneas e precisas descobertas, esses brilhos internos produzidos pela convergência da obra com o espectador, estão longe de ser uma experiência dada apenas às primeiras plateias do cinema. Mesmo que seja plausível que parte do deslumbramento esteja relacionada à novidade técnica das primeiras projeções, um encantamento da mesma sorte pode ser observado nos dias de hoje, ainda que em uma sociedade imersa e superexposta a tantas imagens. Um singelo mas representativo exemplo se dá em abril de 2013 quando um grupo de pesquisa voltado à fotografia¹ monta uma câmara escura de dimensões humanas à beira-mar. Sua diminuta abertura, apontada para o mar, capta a luz refletida por um trapiche iluminado pelo sol poente. Era a comemoração do dia mundial da câmara de orifício [*pinhole*] e qualquer transeunte poderia entrar no aparato para experimentar suas propriedades técnicas e usufruir de seu potencial de *produção de presença* (Gumbrecht, 2010). Da primeira jovem a entrar na câmara escura, após alguns momentos de um silêncio sepulcral, ouve-se: "Nossa, é colorido!" De maneira semelhante a Méliès, o que deflagra a surpresa da observadora não está no reconhecimento da possibilidade de reprodução do visível ou no caráter explícito e reto da imagem: ondas do mar que se agitam e se chocam contra o trapiche; mas em algo que parece tocá-la com maior pungência: a cor. Uma das inúmeras características da imagem que está diretamente

¹ Fotocrias: grupo de pesquisa do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) do qual a autora é a idealizadora.

atrelada aos seus aspectos físicos, à própria materialidade da luz. Não temos o costume de olhar para a luz como algo dotado de um corpo, pois, no dia a dia, estamos afastados do conhecimento sobre as propriedades de seus raios e de sua efetiva materialidade. Essas breves descobertas dos atributos concretos que dão forma ao que vemos [como, por exemplo, a cor] têm a capacidade de nos surpreender e nos mover.

Para certas imagens [ou filmes inteiros] é apenas um detalhe que parece atravessar as camadas evidentes do sentido para criar uma espécie de consciência momentânea, de encontro. Um movimento de câmera, uma aproximação a um rosto, um brilho específico no canto do quadro, a disposição dos corpos, suas relações, seus volumes, os tons do cenário, a textura de uma paisagem, da pele, da própria luz refletida na tela etc. Esses pequenos traços são os elementos que moldam o filme. São o pano de fundo da imagem, a matéria sobre a qual a obra é constituída. Estes componentes físicos: textura, volume, brilho, cor, movimento etc. são os recursos sobre os quais a fotografia cinematográfica constrói e aplica seu saber. É a partir do discernimento desses parâmetros visuais que podemos elaborar os conceitos com os quais a fotografia oferecerá sua contribuição à obra. Se observamos um mesmo rosto, enquadrado e exposto de maneira idêntica em dois planos distintos, um ofuscado por um contraluz tão forte quanto o sol e o outro obscurecido por uma penumbra de início de noite, teremos experiências completamente diferentes. E se somarmos a esse exemplo uma pequena instabilidade na câmera [não configurando realmente um movimento] em contraponto a uma paralisação pétrea desta, poderemos começar a pensar como as particularidades que envolvem os elementos fotográficos de um filme agem de forma efetiva na imagem e, portanto, na criação dos estados de presença aflorados na percepção.

A relevância da fotografia para o cinema pode ser considerada uma obviedade, visto que seu “nascimento” é fruto de uma série de inventos cuja origem remonta à câmara escura e prospera com as pesquisas fotográficas do movimento. Não precisamos nos estender sobre as celebradas influências dos experimentos de Étienne-Jules Marey e de Eadweard Muybridge para a constituição técnica do cinema. Mesmo existindo uma vasta e esclarecedora bibliografia dedicada a localizar as pesquisas fotográficas do movimento na mesma linhagem do cinema, o que nos parece escasso é o número de estudos que se debruça sobre a estreita ligação das particularidades de sua técnica fundante e suas possibilidades expressivas.² O elo obrigatoriamente estabelecido entre as especificidades técnicas do cinema e sua força de expressão é, muitas das vezes, tomado como certo e natural. Aceitamos o contrato entre o cinema narrativo e a planejada transparência do meio sem nos atermos às pequenas pungências da própria imagem, ao mesmo tempo em que o excesso de visibilidade da matéria oferecido pelo cinema dito experimental parece desconsertar-nos. Por escassez ou por excesso, nos distanciamos das nuances materiais construídas ao longo das obras, mesmo sabendo que é através delas que o filme se cria e se mostra.

Ora, a realização cinematográfica estabelece seu processo de concretização a partir do momento no qual ideias, esboços e ensaios são transformados em imagens e sons pela ação de toda uma equipe reunida para este fim. Desde a escrita do roteiro até a primeira projeção de um filme há uma série de etapas pelas quais o projeto inicial passa para que este possa ganhar corpo e tornar-se uma obra acabada. A filmagem, como é sabido, é o momento em que os pedaços deste corpo [as tomadas] são moldados pela câmera formando a base

² Nas últimas décadas, podemos notar uma mudança das abordagens da teoria do cinema que enfatizam as questões materiais da imagem em autores como Vivian Sobchack (*Carnal Thoughts*, 2004), Laura Marks (*Skin of the Film*, 2000), Steven Shaviro (*The Cinematic Body*, 1993), André Gaudreault (*Cinéma et attraction: Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, 2008), Martin Lefebvre (*Techniques et technologies du cinéma: Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*, 2015), entre outros.

sobre a qual a montagem e a finalização trabalharão mais tarde. O pensamento acerca das particularidades desta atividade, no que concerne o momento de sua realização prática, é uma questão enfrentada, de forma parcial, por poucos. Vsevolod Pudovkin nos anos 1920 escreve uma série de manuais³ que logo seriam reunidos em uma única publicação traduzida para o inglês sob o título *Film Technique and Film Acting* (1929). Em um de seus capítulos —onde discorre sobre a relação do diretor com sua equipe e, particularmente, o momento no qual a equipe de câmera entra em cena— ele comenta: “quando os atores já foram escolhidos e as cenas preparadas com exatidão [...] entra um novo membro no time - um homem [sic] armado com uma câmera que realizará a filmagem propriamente dita.” Apesar de o autor continuar seus pensamentos dizendo que “agora o diretor tem um novo *problema* a enfrentar” pois entre o processo de preparação de um filme e o futuro trabalho finalizado está a câmera e o *homem da câmera* [como diria Dziga Vertov], ele destaca que “nas mãos do operador de câmera⁴ estão as reais possibilidades técnicas com as quais as ideias abstratas do diretor podem ser concretizadas. E essas possibilidades são inúmeras.” Pudovkin complementa dizendo que “as ideias do diretor [...] apenas recebem sua expressão concreta quando o *conhecimento técnico e as aptidões criativas e inventivas* do operador andam de mãos dadas ou, em outras palavras, quando [este] é um membro orgânico da equipe e faz parte da criação do filme do princípio ao fim” (Pudovkin, 1978: 148-156, grifo nosso). Pudovkin apresenta duas questões, a nosso ver, fundamentais para pensarmos a realização cinematográfica. Através de sua

³ Os manuais que deram origem ao livro *The Film Technique* foram publicados em três partes: *The Film Scenario*, *The Film Director* e *The Film Material*. Posteriormente somou-se a estes um novo estudo: *Film Acting*.

⁴ No Brasil de hoje o operador de câmera tem uma conotação diversa da aplicada por Pudovkin. Para o autor o operador de câmera estaria mais próximo ao que chamamos de diretor de fotografia. Termo utilizado pela indústria cinematográfica estadunidense [e adotado no vocabulário brasileiro] que designa o profissional responsável por toda a imagem do filme e que gerencia as equipes de câmera, elétrica e maquinária. Sendo o termo operador de câmera usado apenas para aquela pessoa que, literalmente, opera a câmera. O que não impede que um diretor de fotografia seja operador de câmera, pelo menos não na realidade brasileira.

confissão ao dizer que “agora o diretor tem um novo *problema* a enfrentar” ele coloca em discussão a produção artística coletiva. O desdobramento da criação, fragmentada em vários corpos, traz o desafio para todos os seus membros de uma atuação coordenada como se fossem partes vitais de um único conjunto orgânico. O cineasta reitera assim que a expressão concreta de um diretor só pode ser alcançada através do conhecimento técnico e artístico de uma equipe em sincronia com seus pares. Para ele [e para nós também] é este organismo composto, híbrido, múltiplo que dá forma e corpo à obra.

François Truffaut, por sua vez, ao escrever a introdução para o livro *Días de una cámara* do diretor de fotografia Néstor Almendros, apresenta uma abordagem razoavelmente inusitada, intrigante e de importância substancial sobre o papel da fotografia: “como depurar uma imagem para aumentar sua força emocional?” Ou, “como conectar os elementos naturais e artificiais, os de data precisa e os atemporais, no interior de um mesmo fotograma?” Ou ainda, “como interpretar os desejos de um realizador cinematográfico que sabe bem o que não quer, mas não sabe explicar o que quer?” (Truffaut em Almendros, 1996: 8). A importância do diretor de fotografia para o cineasta residiria em sua habilidade em conjugar subjetividades à realização, em mensurar a potência emocional de cada imagem, em conciliar elementos de naturezas díspares em dimensões temporais nem sempre concomitantes. Tarefas não muito simples de serem alcançadas e que apostam muito mais em uma interação subjetiva do que na execução pragmática das proposições do diretor. Truffaut parece confiar em certa transcendência do ato cinematográfico operada pelas mãos do diretor de fotografia e em sua conexão ímpar com o realizador. Entre as inúmeras possibilidades técnicas [mencionadas por Pudovkin] e os poderes de interpretação dos desejos de um diretor [propostos por Truffaut] reside um imenso universo a ser explorado: o da fotografia cinematográfica.

O trabalho de um diretor de fotografia pode variar enormemente, não apenas pela expectativa de cada produção, com seu maior ou menor engajamento nas etapas de criação e execução do projeto, mas pela própria natureza do cinema. Há tantas formas de se fazer um filme quanto filmes feitos. As equações que resultarão em uma obra cinematográfica partem de muitas variáveis. Por exemplo, trabalhar a partir de um roteiro cujas únicas diretrizes são: “ele deixa Marselha; ele rouba um carro; ele quer dormir novamente com a garota. Ela não; no final ele vive ou morre, a ser definido”⁵ requer um método de trabalho totalmente distinto de outro que indica: “a câmera se aproxima até a moldura da janela preencher a moldura da tela. De repente a luz se apaga. Isto paralisa o movimento da câmera e interrompe a música que acompanhava a sequência”⁶. O primeiro exemplo nos deixa praticamente sem chão. Nos coloca em expectativa e sem um trajeto definido a seguir. O caminho será conhecido e construído ao longo das filmagens. Não antes nem depois. O segundo apresenta todos os detalhes do caminhar, os momentos de pausa e movimento, o ritmo dado pela trilha sonora, as aproximações ou afastamentos dos objetos. Apresenta-nos um percurso pavimentado, bem sinalizado e com poucos [talvez nenhum] desvios. Ambos, no entanto, exigirão as habilidades da equipe de fotografia em transformar estas palavras em imagens através de uma série de conhecimentos que transitam entre vários campos do saber.

⁵ Jean-Paul Belmondo sobre o roteiro recebido por Jean-Luc Godard para as filmagens de *Acosado* de Jean-Luc Godard (*À bout de souffle*, 1960). Disponível em: <http://markbringelson.tumblr.com/post/783856063/godards-screenplay-for-breathless>, último acesso em outubro de 2019. Citação original e completa: “*When I accepted the role, [Godard] gave me the script. Three pages, on which he’d written: ‘He leaves Marseilles. He steals a car. He wants to sleep with the girl again. She doesn’t. In the end, he either lives or dies - to be decided’. That was it. So every morning, I learned about Poiccard’s further adventures. I had no idea what would happen to me that day. I found out each morning.*”

⁶ Original inglês: “*Camera moves in until the frame of the window fills the frame of the screen. Suddenly the light within goes out. This stops the action of the camera and cuts the music which has been accompanying the sequence.*” Prólogo do filme *Cidadão Kane*. Roteiro de Herman J. Mankiewicz e Orson Welles. Disponível em: https://sfy.ru/?script=citizen_kane, último acesso em outubro de 2019.

O primeiro desafio foi enfrentado por Raoul Coutard, fotógrafo de *Acosado* (*À bout de souffle*, 1960) de Jean-Luc Godard. A parceria estabelecida entre diretor e fotógrafo é inaugurada neste filme. Godard, até então, havia dirigido três curtas-metragens e sua opção para a fotografia de *Acosado* era Michel Latouche, com quem havia trabalhado em seu último filme⁷. No entanto, o fato dele nunca haver fotografado um longa-metragem fez com que a produção vetasse sua participação e impusesse [termo usado pelo próprio Godard⁸] o nome de Raoul Coutard. No final dos anos 1940 e início dos 1950, Coutard havia trabalhado como fotógrafo na cobertura da guerra da Indochina. Após um longo período no Vietnã, é convidado por Pierre Schoendoerffer [veterano da mesma guerra] a fotografar um longa no Afeganistão, *O passe do Diabo* (*La passe du Diable*, Pierre Schoendoerffer e Jacques Dupont, 1956). Coutard conta que imaginava que seria responsável apenas pela fotografia de cena do filme e não por sua cinematografia, visto que não tinha nenhuma experiência anterior com câmeras de cinema. Mesmo com este pequeno mal-entendido, Coutard faz sua primeira investida na imagem em movimento. Esta inusitada estreia no cinema se dá com um projeto que aposta num recém-criado formato (1953), o *CinemaScope*.⁹ Um grande desafio para qualquer veterano da época que diremos para um estreante. O novato diretor de fotografia prova ter a aptidão necessária para a tarefa e após essa experiência incomum e com seu

⁷ *Une histoire d'eau* (1959). Michel Latouche também assina a fotografia de outro curta-metragem, *Charlotte et Veronique* (Godard, 1957).

⁸ "Hired (Godard preferred to say 'imposed') by producer Georges de Beauregard to shoot the director's debut feature *Breathless*" (QUANDT, 2017). Disponível em <https://www.tiff.net/the-review/master-of-light-raoul-coutard-1924-2016/> último acesso em outubro de 2019.

⁹ Formato de projeção que utiliza lentes anamórficas para uma maior otimização da área do negativo a ser sensibilizada. Desta maneira, o formato de exibição final [com a projeção a partir de lentes desanamorfizantes que recuperam a aparência natural dos objetos] alcança uma proporção de tela (*aspect ratio*) entre 1: 2,35 e 1: 2,66. Até então, as proporções mais comumente utilizadas eram de 1: 1,33, 1: 1,37, 1: 1,66 ou 1: 1,85. É a partir dos anos cinquenta, em contraponto com a chegada da televisão, que se estabelecem enquadramentos panorâmicos que, de certo modo, perduram até hoje. Mesmo que o cinema digital tenha fixado momentaneamente um novo e menos extenso padrão de 1: 1.78 [16 x 9], consolidado pela difusão televisiva atual, o padrão DCI (*Digital Cinema Initiatives*) para projeções em sala de cinema recupera a tradição do formato inaugurado em 1953 com dois parâmetros de proporção de tela: 1: 1,85 e 1: 2,39 (scope).

histórico como fotógrafo de guerra, Coutard é contratado para fazer parte da equipe de *Acosado*. O que parece ter sido uma opção acertada, visto que a parceria entre diretor e fotógrafo continuará por mais de uma dezena de filmes.¹⁰ Em uma entrevista de comemoração aos cinquenta anos de *Acosado* Coutard comenta: “quando eu movia a câmera, não havia instruções, Jean-Luc apenas dizia, ‘Você a segue’ ou ‘Você não a segue’. Não era complicado” (Coutard, 2010). No entanto, não nos deixemos enganar pelo laconismo do diretor francês. Para além de seu método de filmagem pouco elucidativo, Godard exerce um domínio absoluto sobre o filme. Segundo Coutard, ele era incisivo, por exemplo, na escolha do negativo e no tipo de procedimento laboratorial a ser empregado:

O negativo e o laboratório são 80 por cento da imagem do filme —sua delicadeza e sutileza, seu efeito ou sua falta de efeito, seu arroubo e emoção. Esses, no entanto, são pontos para os quais o público nunca está atento. Godard sabe disso [...]. No primeiro encontro sobre *Acosado*, ele disse para mim: “Não quero confeitaria: nós vamos filmar com luz real. Você é fotógrafo. Qual negativo você prefere?” Eu disse a ele que gostava de trabalhar com Ilford H.P.S. [...] fizemos vários testes. Finalmente disse: “Isso é exatamente o que quero”. Chegamos à fábrica da Ilford na Inglaterra e eles nos disseram que lamentavam muito, mas os seus negativos não eram fabricados para câmeras de cinema, apenas para fotografia: devíamos desistir. Mas Godard não desiste. Os rolos de negativo Ilford para fotografia eram de 17,5 metros. As perfurações não eram as mesmas utilizadas pelas câmeras de cinema. Godard decide emendar quantos rolos de 17,5 metros fossem necessários para equivaler a um rolo de

¹⁰ *Acosado* (*À bout de souffle*, 1960), *Uma mulher é uma mulher* (*Une femme est une femme*, 1961), *Viver a vida* (*Vivre sa vie*, 1962), *O desprezo* (*Le mépris*, 1963), *O pequeno soldado* (*Le petit Soldat*, 1963), *Banda à parte* (*Band à part*, 1964), *Uma mulher casada* (*Une femme mariée*, 1964), *Alphaville* (*Alphaville*, 1965), *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965), *Made in USA* (*Made in USA*, 1966), *Duas ou três coisas que eu sei dela* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966), *Week-end à francesa* (*Week-end*, 1967), *A chinesa* (*La chinoise*, 1967), *Carmen de Godard* (*Prénom Carmen*, 1982).

negativo para cinema¹¹ e usar uma câmera cujo mecanismo se assemelhasse à *Leica* —optou-se pela *Cameflex*. Os profissionais ficaram horrorizados (Coutard, 2016).

Lembramos que por mais horrorizados que os profissionais possam ter ficado, as opções para o trabalho com luz natural no cinema no início dos anos 1960, dentro de uma cinematografia como a de Godard, eram muito limitadas. Para se ter uma ideia, a emulsão HPS desenvolvida pela *Ilford* em 1954 tinha como sensibilidade nominal de fábrica ISO 400. Em 1960, houve um acréscimo em um ponto de diafragma passando a constar ISO 800. Reiteramos que este tipo de sensibilidade não era possível encontrar em nenhum negativo para cinema da época. A Kodak lançou o seu Eastman 4-x [ISO 400] em 1964 e o ISO 800 só foi introduzido no mercado no final dos anos 1990 [Vision 800T da Kodak]. Portanto, a suposta ousadia do cineasta seria sua única saída. Não bastassem as adaptações improvisadas do material sensível ideal para a concretização dos desejos do diretor, todo o processo de revelação e copiagem do filme também foi personalizado por Godard. Após muita negociação, ele fez com que os laboratórios *GTC* disponibilizassem uma pequena máquina reveladora que estava fora de serviço para que o negativo fosse processado dentro dos moldes estabelecidos pela fotografia fixa.¹² Pois para que o projeto pudesse ser totalmente realizado com “luz real” [nas palavras de Godard] e ainda mantivesse as características alcançadas pelos testes, alterações na exposição e na revelação do negativo eram mais do que necessárias.

Há uma coisa que deve ser entendida: o fantástico sucesso de *Acosado* e a revolução que este filme significa para a história do cinema, são devidas

¹¹ O menor rolo de cinema 35mm é padronizado em 400 pés [122 metros].

¹² Os processos laboratoriais cinematográficos e fotográficos apesar de possuírem uma base comum diferem-se entre si. Enquanto na fotografia profissional é comum alterar a temperatura, a agitação e o tempo de revelação, no cinema, as máquinas sempre estiveram ajustadas a um padrão da indústria e as alterações personalizadas são esporádicas, dispendiosas e muitas vezes impossibilitadas pelo próprio laboratório.

principalmente à imaginação de Godard, e especialmente (o que, em minha opinião, é a maior qualidade do filme) ao seu senso de viver o momento. Mas também tem muito a ver com o fato de Godard haver emendado esses rolos de 17,5 metros desafiando os conselhos de todos e, milagrosamente, ter obtido a permissão do uso dessa máquina nos laboratórios da *GTC* (Coutard, 2016).

Sendo assim, os pontos para os quais os espectadores, segundo Coutard, parecem não estar atentos são os elementos que compõem a estrutura física da obra e que fazem parte de uma logística de produção, muitas vezes, invisível. Esses materiais, que transformam a imagem latente em filme e sensibilizam o público, são de natureza sutil. Sua delicadeza é impressa num longo processo em que muitos agentes e diferentes técnicas são acionados desde o momento da preparação das filmagens até sua primeira projeção. Desta forma, se recobramos as palavras de Truffaut: “como depurar uma imagem para aumentar sua força emocional?”, podemos ter agora um maior entendimento sobre a potência da fotografia dentro de um filme. A depuração da imagem aqui, para além das questões laboratoriais, se faz presente com recursos simples, tanto em iluminação quanto em apoios para a movimentação de câmera. Como as célebres soluções encontradas por Coutard para longos deslocamentos que variaram entre o uso de uma cadeira de rodas para cenas internas e um carrinho de entrega dos correios, no qual a câmera ficava disfarçada, para as tomadas no Champs-Élysées. Coutard adapta-se ao diretor e ao parco roteiro, propiciando aos atores grande liberdade de movimentação e de improviso. Para um filme concebido inteiramente para câmera na mão, o resultado é uma movimentação tão amplamente despreendida quanto as poucas palavras de Godard. Ao mesmo tempo em que a câmera não sublinha sua própria presença, ela também não se dispersa entre os corpos que com ela interagem. Ela imprime, em seus rolos emendados, uma independência recíproca e atenta numa construção ativa deste corpo filmico chamado *Acosado*.

Já no segundo desafio, Gregg Toland, diretor de fotografia de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), firma o compromisso de trabalhar dentro de um traçado minucioso: “a câmera se aproxima até a moldura da janela preencher a moldura da tela. De repente a luz se apaga. Isto paralisa o movimento da câmera e interrompe a música que acompanhava a sequência”. É bem verdade que estas diretrizes apresentadas pelo roteiro, ao serem colocadas em prática, são aprimoradas e adaptadas à realidade orçamentária, à experiência da equipe e à inventividade de seus criadores. Desse modo, manter-se fiel a um planejamento detalhado, meticulosamente pormenorizado não significa, de maneira alguma, desconsiderar a intuição em favor da expertise técnica ou do automatismo maquinal. Longe disso. A coreografia que se ensaia aqui é de outra ordem. Os passos são desenhados com exatidão e todos os corpos da equipe precisam entrar na mesma dança para que sua execução alcance a magistralidade almejada sem perder a fluidez artística.

A parceria entre diretor e fotógrafo tem início quando Welles demonstra seu interesse em trabalhar com Toland no seu primeiro filme. O experiente diretor de fotografia já somava um Oscar por *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939) e outras quatro indicações.¹³ Sem dúvida, um profissional deste quilate engrandece qualquer projeto e se torna particularmente valioso em uma iniciativa encabeçada por um estreante. Toland, por sua vez, também se entusiasma pela empreitada por perceber que ali poderia trabalhar com liberdade e escapar da rígida padronização hollywoodiana. Fazendo duas únicas [e vitais] demandas: que a RKO contratasse a mesma equipe que o acompanhava há mais de uma década [operador de câmera Bert Shipman, assistente de câmera Edward Garvin, maquinista Ralph Hoge e chefe de elétrica William J. McClellan] e que alugasse

¹³ Os *miseráveis* (*Les Misérables*, Richard Boleslawski, 1935), *Beco sem saída* (*Dead End*, William Wyler, 1937), *Intermezzo: uma história de amor* (*Intermezzo: A Love Story*, Gregory Ratoff, 1939) e *A longa viagem de volta* (*The Long Voyage Home*, John Ford, 1940).

seus próprios equipamentos adaptados às suas especificações pessoais. Aqui podemos começar a ver a importância das relações entre os instrumentos técnicos e os corpos humanos e o valor da funcionalidade do trabalho coletivo. O premiado diretor de fotografia entra definitivamente no projeto um mês antes das filmagens e, todos os dias, diretor e fotógrafo trabalham na elaboração dos “intrincados procedimentos e detalhes envolvidos na criação de um plano visual coerente para a história” (Carringer, 1982: 655). Segundo Welles, a contribuição de Toland para *Cidadão Kane* é a mais relevante de todas, perdendo apenas para a sua própria¹⁴ (Carringer, 1982: 652).

Boa parte das inovações estéticas desenvolvidas nesta obra pode ser alcançada em virtude do desenvolvimento técnico da indústria cinematográfica. O aumento da sensibilidade do negativo [dentro da realidade dos anos 1940] e o aprimoramento óptico das objetivas, por exemplo, proporcionaram uma maior ousadia no desenho de luz, na angulação da câmera e garantiram a [exaustivamente discutida] extensa profundidade de campo de *Cidadão Kane*¹⁵. Fazer com que os olhos dos espectadores pudessem explorar toda a extensão do quadro é a premissa sobre a qual o filme foi construído. Para tanto, a coordenação entre a direção e as equipes de fotografia e arte cumpre um papel chave no resultado final da obra. Ao término das filmagens Toland compartilha suas impressões em um artigo para a revista *American Cinematographer*:

Ao longo do meu último trabalho, a fotografia de *Cidadão Kane* de Orson Welles, a oportunidade de uma experimentação em grande escala surgiu. Na verdade, ela nos foi imposta, pois, para trazer a imagem para a tela, como o diretor-

¹⁴ Citação original: "Of these, he says, Toland's contribution to the film was the greatest, second in importance only to his own".

¹⁵ Os filmes à época eram normalmente fotografados com abertura de diafragma entre f:2.3 e f:3.5. Com o novo negativo da Kodak *Super XX* [desenvolvido em 1940 com sensibilidade nominal ISO 100 para luz do dia e 64 para luz artificial] e objetivas com menos distorções [coated-lenses] *Cidadão Kane* foi filmado com uma abertura de diafragma infinitamente menor: entre f:8 e f:16.

produtor Welles e eu a víamos, fomos obrigados a fazer desvios radicais da prática convencional. Deste modo, acredito que fizemos algumas contribuições interessantes para os métodos cinematográficos. [...] a equipe que está comigo há tantos anos [...] cumpriu seu papel em me ajudar a colocar a primeira produção de Orson Welles na tela. Experimentando como estávamos com novas ideias e novos métodos, nenhum deles teve sossego. Mas graças ao espírito de compreensão e cooperação que prevaleceu, finalizamos o que eu acho que irá se revelar um filme notável e, espero, o ponto de partida de algumas ideias novas na técnica e na arte da cinematografia (Toland, 1941, original não paginado).

Creemos que esse seja um exemplo ímpar para as acertadas palavras de Pudovkin: “as ideias do diretor [...] recebem sua expressão concreta quando o *conhecimento técnico e as aptidões criativas e inventivas do operador de câmera* andam de mãos dadas ou [...] quando [este] é um membro orgânico da equipe e faz parte da criação do filme do princípio ao fim”. Estendemos esta observação para o conjunto das equipes de câmera, maquinária e luz. Cada filme é único e um projeto como *Cidadão Kane* exige um domínio sobre os métodos e suas práticas cinematográficas que normalmente não se alcança em uma única investida. A confiança entre os membros da equipe, conquistada por anos de convívio e companheirismo, faz com que os passos sejam dados com maior firmeza. Faz também com que esses mesmos passos possam ser, dia a dia, mais arrojados e audaciosos. Por tratar-se de uma execução coletiva, este tipo de familiaridade entre corpos humanos e instrumentos técnicos [muitas vezes conduzidos por mais de uma pessoa] é um dos elementos a princípio invisíveis que, no entanto, imprime seus ares na imagem.

Trazer dois dos ícones mais estudados do cinema autoral [e suas respectivas equipes] para esta discussão nos serve para colocarmos em perspectiva duas questões. Uma, de menor relevância para este artigo, seria o próprio conceito de autoria dentro do cinema. Mesmo sabendo ser este um tema paralelo,

acreditamos [talvez com certo idealismo] numa autoria compartilhada, atribuída ao conjunto de pessoas reunidas em tal momento para a concretização de tal obra. O outro aspecto que emerge ao escolhermos exemplos de duas cinematografias emblemáticas da história do cinema ocidental é exatamente sua propensão em construir paradigmas, mesmo que à sua época ambos os filmes tenham sido pontos fora da curva. A engenhosidade artística de seus diretores, associada à criatividade técnica de seus fotógrafos, compõem uma poderosa fórmula na concretização cinematográfica. Tanto Coutard quanto Toland mergulham no desejo e no pensamento dos realizadores para entrarem em total sintonia com o processo de realização, pois eles são também a obra. Como já dito por Truffaut, conectam “os elementos naturais e artificiais, os de data precisa e os atemporais, no interior de um mesmo fotograma”. Para que a realização cinematográfica ocorra há que se delinear uma ponte (Ware, 1993: 34) entre componentes físicos e desejos intangíveis, entre ideia e matéria, entre visualidades e invisibilidades. A fotografia bebe destas fontes dessemelhantes. A combinação de elementos notadamente dissonantes é de sua natureza.

É concebível olhar para a fotografia como uma expressão das artes do mesmo modo que é possível analisá-la a partir de seus parâmetros técnicos e sua literatura indica isso. Os textos dedicados exclusivamente à fotografia cinematográfica podem ser alocados em três categorias: uma vigorosa bibliografia que investe na formação técnica do leitor —com obras destinadas à descrição detalhada dos equipamentos ou dos procedimentos fotocinematográficos—, outra focada em relatos e entrevistas concedidas por diretores de fotografia e uma terceira que abriga variados esforços da teoria do cinema em localizar as especificidades desta arte a partir de sua origem tecnológica —como uma espécie de genealogia atrelada à crença do realismo da reprodução fotográfica. Poderíamos mencionar ainda uma quarta vertente que toca em alguns dos instrumentos utilizados pela fotografia, mas que não se

concentra especificamente sobre esta: os compêndios que propõem interpretações dos movimentos de câmera, da composição de quadro etc., reunidos sob a denominação de “linguagem cinematográfica”¹⁶.

Contrariamente ao que a literatura predominante indica, a prática fotográfica requer a adoção concomitante do modo técnico e artístico de pensar. É inimaginável atribuir-se a designação de fotógrafo a alguém sem conhecimentos básicos, mesmo que intuitivos, acerca das possibilidades técnicas de seus instrumentos, ao mesmo tempo em que a sensibilidade estética é seu maior trunfo. Para um fotógrafo, a fronteira entre estes dois grandes campos é obrigatoriamente apagada. Ambos são acionados simultaneamente, ainda que possam alternar sua relevância e assumir posições de maior ou menor destaque em determinadas oportunidades. Desta forma, um dos poucos lugares da literatura específica sobre fotografia cinematográfica onde poderemos encontrar momentos esporádicos de exposição desse indispensável vínculo, dessa permeabilidade, será nas obras dedicadas às entrevistas e aos relatos de alguns diretores de fotografia sobre seus trabalhos e seus métodos pessoais de atuação. *Master of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers* (1984) de Dennis Schaefer e Larry Salvato é um dos clássicos do gênero. Essas iniciativas encontram seus pares atuais em seriados para a televisão, como é o caso do programa brasileiro *Luz & sombra: fotógrafos do cinema brasileiro* (2016)¹⁷. No entanto, essas obras não têm como objetivo o aprofundamento teórico sobre questões empreendidas pela fotografia cinematográfica e, muitas vezes, compactuam com a ideia de que a fotografia carregaria mistérios a serem revelados e que o fotógrafo seria este suposto guardião dos segredos de uma arte ilusionista. Os exemplos disso são inúmeros, como a tradução para o

¹⁶ Tal qual proposto por Christian Metz (1972).

¹⁷ Programa produzido pela *Aurora Cinematográfica* e exibido pelo *CanalCurta* com direção de Betse de Paula e Jacques Cheuiche.

francês do título do livro de Mike Goodridge e Tim Grierson. Seu nome original, *Cinematography* (2012), transforma-se em: *Luz! Os segredos dos grandes diretores de fotografia* (*Lumière! Les secrets des grands directeurs de la photo*, 2016). Outra amostra de reverência ao mito é facilmente encontrada em artigos de revistas especializadas: “a própria ciência do cinema é uma espécie de ilusionismo, com o diretor de fotografia comportando-se como um feiticeiro que guia os olhos do espectador para uma área precisa do quadro, através do delicado balanço de cores, luz e sombra”¹⁸ (Holben, 2006: 66). Verdade ou lenda, o fato é que reiterar o suposto caráter sobrenatural do ofício, a nosso ver, ofusca o avanço do pensamento.

Mesmo que a formação da imagem possa ser cultuada como um enigma cuja chave estaria nas mãos ou, mais precisamente, nos olhos do diretor de fotografia, os instrumentos com os quais a fotografia executa seus variados propósitos têm características de extrema concretude. É através do planejamento e da manipulação de elementos tangíveis com delimitações de desempenho muito claras que as imagens de um filme são criadas. A ponte entre os desejos de um diretor e a obra finalizada é construída pela manipulação direta de componentes materiais de diversas escalas. Poderíamos citar como exemplo os robustos equipamentos que compõem o parque de luz designado para uma cena, os mecanismos de movimentação da câmera, a própria câmera e suas objetivas nas mais variadas configurações, os quase extintos rolos de negativo e seus sucedâneos, os discos de armazenamento de dados que se fazem acompanhar de computadores e sua infinidade de cabos, ou ainda os vários corpos da equipe mais volumosa do set de filmagem. Ao mesmo tempo em que organiza e coordena estes elementos materiais, a fotografia serve-se do universo visual em prol do desvelamento de mensagens sutis que possam despertar uma intuição, uma afeição, um estado

¹⁸ Sobre o trabalho de Wally Pfister em *O grande truque* (*The Prestige*, Christopher Nolan, 2006).

de espírito. É pela modulação da luz e do movimento que a câmera define a espacialidade proposta pelo roteiro para o ambiente, as expressões dos atores, o ritmo dos planos etc. As combinações dos elementos concretos – como dimensão de um refletor, sua posição, intensidade, filtragem etc. estão diretamente conectadas à produção de sensações e sentidos a serem experimentados pelo espectador.

Independente do conteúdo a ser filmado, toda imagem possui uma forma resultante do processo e das escolhas efetuadas antes e durante a filmagem. Esta forma pode ser investigada a partir de critérios e categorias fotográficas na intenção de aprimorar os instrumentos de análise. Queremos crer que o discernimento das possibilidades de criação do domínio da fotografia cinematográfica pode ampliar os modos de apreciação e diversificar as estratégias de abordagens desse campo nos estudos do cinema, não apenas para futuros diretores de fotografia, mas para todos que se concentram em esquadrihar esta arte tão particular. “Os cineastas que criam os roteiros e os cinegrafistas que os transformam em imagens não falam a mesma língua: uns se exprimem dentro de uma imprecisão artística que disfarça a ignorância dos ‘problemas da luz’ e os outros pensam em termos do desenho da luz, quer dizer, na redução a dados técnicos aquilo que é ciência e arte” (Alekan, 1984: 7).

A simbiose entre os perfis dessas duas estranhas espécies, cujos pensamentos se expressam, segundo Henri Alekan, por uma “imprecisão artística” e uma “redução a dados técnicos”, é uma das chaves mais importantes da realização. Ou, como comenta Almendros sobre sua relação com Éric Rohmer: “ele é mais cerebral, mais intelectual; eu, talvez, mais físico, mais sensorial. Isto é, nos compensamos um pouco. Eu tenho a parte visual que é uma parte física; ele se preocupa mais com o conteúdo das cenas.

Então, a mistura das duas, creio, traz um bom resultado”¹⁹. Sendo assim, talvez seja de alguma utilidade estimular uma leitura cruzada entre modos diversos de ver [pensar] o cinema. O desafio encontra-se justamente em observar o entrelaçamento entre as questões técnicas e formais e, a partir de então, compreender como as duas convergem para as resultantes artísticas na imagem cinematográfica, numa articulação fluida entre esses dois espaços conjuntos de trabalho. A criação de um instrumental de análise fílmica baseado na fotografia cinematográfica, que aguça a percepção do espectador para os aspectos materiais da imagem, pode sensibilizar o olhar e expandir as perspectivas de aproximação às obras. Uma observação atenta não quer dizer uma reconstrução dos métodos de composição deste ou daquele filme, mas sim um reconhecimento de quais seriam os vestígios dos processos de criação no trabalho acabado. Faz-se necessária a investigação desses rastros de materialidade detectados na imagem em movimento, tais como cores, ponto de vista, textura etc., a partir de duas abordagens interconectadas. Uma primeira que olha para a relação espacial da câmera com seu entorno, enfatizando os posicionamentos relativos do aparato, seu operador e sua equipe, no encadeamento dos planos filmados. Um modo de pensar o cinema através do próprio movimento. Não apenas o movimento visível dos corpos implicados na filmagem, mas também a dimensão anímica encarnada no quadro e expressa pela relação criada entre esses corpos. E, uma segunda que prioriza a maneira pela qual estes elementos filmados são moldados pelas possibilidades internas da câmera ou, melhor dizendo, como o aparato reconstrói essas relações espaciais, sutis e temporais em imagens. Como os diferentes modos com que a luz alcança a película [ou o sensor] instigam diferentes tessituras, diferentes arranjos volumétricos, diferentes estímulos.

Para que possamos entrar em contato com as sutilezas materiais do ato cinematográfico podemos experimentar um redirecionamento dos nossos

¹⁹ Entrevista concedida para o programa “*A fondo*” de Soler Serrano (RTVE, 1978).

olhares. O afastamento de nossa atenção ao conteúdo imediato das imagens pode nos conduzir a outros modos de vivenciar as aparências das coisas. A dimensão discursiva e de produção de sentidos na interação dos corpos humano e técnico pode transformar-se em pano de fundo enquanto investigamos a forma como estes corpos se apresentam e se correlacionam no momento da filmagem. Portanto, os caminhos que nos instigam a olhar a fotografia não seguem os da interpretação da imagem como produtora de significados, em realidade, tomam um rumo diametralmente oposto a este. Para além da interpretação, há um modo de aproximação à obra cinematográfica que pode ser descortinado a partir da forma com a qual a imagem foi concebida e elaborada. Esta configuração que se sobressai e chega a tocar alguns espectadores [as folhas que se movem para Méliès, a cor para a moça à beira-mar etc.] é a base sobre a qual a imagem atua e nela reside o conjunto operacional da cinematografia.²⁰ A atenção aos liames de sua composição faz-nos investir na apreensão dos detalhes, das sensações por ela irradiadas e da imanência da experiência fílmica. Sem abandonar de todo o encadeamento narrativo-dramático, posto que seria uma tarefa ingrata e ineficaz, podemos focalizar o outro lado da moeda, “a experiência do olhar vivida nos termos da intuição [de Méliès] face ao instante” (Xavier, 2014: 194). Ou, nas palavras de Susan Sontag:

[...] parece que Resnais e Robbe-Grillet planejaram conscientemente *O ano passado em Marienbad*²¹ [1961] para acomodar uma multiplicidade de interpretações igualmente plausíveis. Mas, deve-se resistir à tentação de interpretar *Marienbad*. O que importa em *Marienbad* é a pura, intraduzível, relação sensual imediata de algumas de suas imagens, e suas rigorosas senão restritas soluções para certos problemas da forma cinematográfica (Sontag, 1966: 8).

²⁰ Termo utilizado na acepção estadunidense onde cinematografia é sinônimo de fotografia cinematográfica.

²¹ Fotografado por Sasha Vierny.

Como pensar “a pura, intraduzível, relação sensual imediata” da imagem? Quais seriam as “rigorosas soluções” encontradas para “certos problemas da forma cinematográfica”? Olhar a imagem do cinema desprovido dos preceitos da interpretação não é tarefa simples. Quando pensamos nas possibilidades de uma câmera, deste ou daquele equipamento [quer seja um simples tripé, um *drone* ou uma objetiva] não devemos cair na tentação de catalogações que criem um padrão de interpretação já repercutido pela dita linguagem cinematográfica. Se quiséssemos explorar o universo dos tipos de planos filmados com uma câmera na mão, por exemplo, veríamos que sua denominação apenas nos serviria como tautologia, pois o único fato em comum de cenas filmadas com a câmera na mão é que elas são conduzidas pela mão do operador de câmera. E, se formos mais rigorosos na observação, veremos que nem esta singela observação é verdadeira, visto que há diversos modelos de suporte para câmeras na mão que fazem a vida do operador mais confortável e com os quais ele utiliza o ombro, a cintura, uma ou duas mãos. Nosso próprio exemplo de *Acosado* mostra uma “câmera na mão” apoiada no colo do operador que é conduzido em uma cadeira de rodas. Portanto, nem para o fato de ser “na mão” podemos chegar a um mínimo denominador comum. E, para além disso, ao analisarmos os planos de um filme executados pela mão do operador tampouco podemos chegar a conclusões absolutas. Se realmente pensarmos na sua operação veremos que a câmera na mão de Coutard difere enormemente de uma câmera na mão de Agnès Godard²². E mesmo as possíveis câmeras na mão de Coutard têm suas particularidades atreladas a cada filme realizado e a cada parceria firmada. *Alphaville* (1965) e *Acosado*, ambos fotografados por Coutard e dirigidos por Godard, são exemplos dos diferentes conceitos de que cada filme se vale ao dispor de uma mesma técnica. A nosso ver, enquanto o primeiro preza por uma certa assepsia, uma impessoalidade no movimento, o outro pulsa e parece ser o próprio fôlego do filme. A mão de *Alphaville* tateia menos do que a mão de

²² Diretora de fotografia francesa de longa parceria com Claire Denis.

Acosado, isto é, seu toque está menos atrelado às ações coordenadas pelos atores e mais concatenado com um certo isolamento, um sutil exílio. Já a operação de Agnès Godard em *Bom trabalho* (*Beau travail*, 1999), por exemplo, não pode ser comparada a nenhuma das duas experiências anteriores. Seu caráter eminentemente tátil faz de sua mão uma fonte de carícias.²³

É bem verdade que mitos são criados em relação a certas técnicas, como a tal “câmera na mão”. E quando essas lendas são personificadas em alguns profissionais, como é o caso de Coutard em relação à *Nouvelle Vague* ou Dib Lutfi com o *Cinema Novo*, nossos olhos parecem ser direcionados mais pela fama do que pelas sutilezas de cada plano filmado. Sendo assim, se conseguirmos nos atentar, por exemplo, às “relações sensuais imediatas” (Sontag, 1966) da operação de câmera de Dib Lutfi, [para além das soluções dos problemas de decupagem e *mise-en-scène* que Glauber Rocha pudesse necessitar em *Terra em transe* (1967), por exemplo], chegaríamos a dimensões específicas e pouco exploradas de cada encontro cinematográfico. Através destas observações queremos deixar claro que não acreditamos em uma taxonomia dos modos de operação da câmera ou em uma tipologia dos seus movimentos. E isso serve para todos os aspectos constitutivos da imagem. Qualquer descrição normativa talvez faça sentido dentro do contexto deste ou daquele filme e, quiçá, na obra deste ou daquele diretor de fotografia. Apenas talvez. Pois da mesma maneira que um texto é composto por uma sucessão de palavras ou uma pintura é constituída de camadas de tinta, não são as letras nem a pigmentação que fazem deles um livro ou um quadro. Entretanto, o pensamento sobre a fotografia cinematográfica ainda padece do esgarçamento de sua forma, do escrutínio de suas peças, da separação de seus elementos. Falar sobre a fotografia do cinema, a nosso ver, não é

²³ Confessamos que, por mais que tenhamos como objetivo não nos apoiarmos em métodos interpretativos da imagem cinematográfica, nossa dificuldade em escapar a algumas interpretações ainda é significativa.

discorrer sobre aberturas de diafragma, câmeras, objetivas etc. Seria o mesmo que pensar Paul Cézanne (1839-1906) a partir da escolha de seus pincéis sem considerarmos suas tintas, sua tela, seu olhar, seu entorno. Uma tal abordagem pode até ser de alguma valia [realmente], pois nos aproximaríamos de sua mão, de seu gesto corporal, no exato momento da execução de suas pinceladas. Isso nos interessa. Porém, fixar-se apenas sobre os instrumentos isolados como se fossem dispositivos autônomos seria reduzir a potência do gesto artístico. O mesmo deveria valer para a fotografia cinematográfica. Deixemos o corpo fílmico repousar integralmente em nossos sentidos. Toda e qualquer escolha técnica no cinema nada mais é do que um modo de expressão particular, um breve fragmento do gesto completo. Dito isso, acreditamos ter semeado aqui um pequeno incentivo para pensarmos através do toque, da afecção, da relação sensual para, quem sabe, encontrarmos outros [e muitos] modos de refletir sobre a imagem em movimento.

Bibliografia

- ALEKAN, Henri (1984). *Des lumières et des ombres*. Paris: Cinémathèque française.
- ALMENDROS, Néstor (1996). *Días de una cámara*. Barcelona: Barral-Seix.
- CARRINGER, Robert. L. (1982). "Orson Welles and Gregg Toland: Their Collaboration on Citizen Kane", em *Critical Inquiry*, 8, n. 4. Chicago: University of Chicago Press.
- COUTARD, Raoul (2016). "Light of day", em *Sight and Sound*, 09 de novembro, Londres: BFI.
- GOODRIDGE, Mike; Grierson, Tim (2016). *Lumière*. Paris: Dunod.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2010). *Produção de presença*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- HOLBEN, Jay (2010). "Lords of Illusion", em *American Cinematographer*, 87, n. 11, p. 64-75.
- METZ, Christian (1972). *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- PUDOVKIN, Vselovolod. I. (1978). *Film technique and film acting*. Nova York: Grove Press.
- SCHAEFER, Dennis y SALVATO, Larry (2013). *Masters of light*. Berkeley: University of California Press.
- SONTAG, Susan (1966). *Against Interpretation*. Nova York: Farrar, Straus & Giroux.
- TOLAND, Gregg (1941). "Realism for Citizen Kane" em *American Cinematographer*. Los Angeles: ASC.
- WARE, Mike (1993). "A Bridge for Two Cultures", em *Inscape*, 5, p. 33-35.
- XAVIER, Ismail (2014). *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra.

I M A G  F A G I A

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°21 - 2020 - ISSN 1852-9550

* Professora do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA/USP com período sanduíche (bolsista CAPES) no Institute du recherche sur le cinema et l'audiovisuel (IRCAV - Sorbonne Nouvelle - Paris 3); mestre em Multimeios/Cinema pelo Instituto de Artes da UNICAMP; especializada em Fotografia Cinematográfica pela Academia de Cinema e Drama de Budapeste/Hungria; graduada em Cinema com especialização em Fotografia Cinematográfica pela ECA/USP. Área de pesquisa e atuação: materialidade da imagem, teoria da imagem, teoria do cinema e fotografia cinematográfica. Email: daraca1@gmail.com