



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

CENTRO DE ARTES

CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

**Entre o fílmico e o pictórico: a estilística em Vittorio Storaro nos
filmes *O Conformista* (1970) e *O Último Imperador* (1987)**

CAIO DE MARCO SANTOS

Pelotas, 8 de março de 2018

CAIO DE MARCO SANTOS

Entre o fílmico e o pictórico: a estilística em Vittorio Storaro nos filmes *O Conformista* (1970) e *O Último Imperador* (1987)

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Guilherme Carvalho da Rosa

Pelotas, RS

2018

CAIO DE MARCO SANTOS

Entre o filmico e o pictórico: a estilística em Vittorio Storaro nos filmes *O Conformista* (1970) e *O Último Imperador* (1987)

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Centro de Artes da
Universidade Federal de Pelotas, como
requisito parcial à obtenção do título de
Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Aprovado em

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Guilherme Carvalho da Rosa (orientador)

Profa. Dra. Helene Sacco

Prof. Me. Wagner Iván da Rosa Pirez

Me. Bettina Wieth

RESUMO

O estudo apresenta uma observação analítica a respeito da estilística presente nos filmes *O conformista* (1970) e *O Último Imperador* (1987) do diretor Bernardo Bertolucci enfocando no trabalho de direção de fotografia desempenhado por Vittorio Storaro em ambas as obras, particularmente, sob a ótica da fotografia e seu papel na construção deste conjunto estético. O interesse analítico da investigação perpassa o diálogo entre dois paradigmas teórico-metodológicos próximos ao campo do cinema e das artes visuais. De um lado interessam as questões fenomenológicas trazidas para o campo da imagem em movimento por Jacques Aumont (2004). Por outro são vistos caminhos genealógicos a respeito das imagens através da contribuição de Jonathan Crary (2012) e também de David Bordwell (2013).

Palavras-chave: Cinematografia; Estilística; Fenomenologia e Genealogia; Composição.

ABSTRACT

The following study presents an analysis about the stylistics of the movies *The conformist* (1970) and *The Last Emperor* (1987) directed by Bernardo Bertolucci. The research focuses in the work performed by the cinematographer Vittorio Storaro in both films revealing his contribution in the construction of an aesthetical set. This investigation flows around the dialogue between two theoretical-methodological paradigms brought to the fields of cinema and visual arts. On one hand, the work exposes the phenomenological issues about moving images according to the thoughts of Jacques Aumont (2004). On the other hand, the contribution of Jonathan Crary (2012) and David Bordwell (2013) provides another approach to that images through a genealogical path.

Keywords: Cinematography; Stylistics; Phenomenology and Genealogy; Composition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Câmara escura (1646), de Anastasius Kircher	13
Figura 2 - Plano de O Último Imperador (1987)	20
Figura 3 - Peregrinos em Emaús (1629), de Rembrandt Van Rijn	22
Figura 4 - Invocação de São Mateus (1599-1600), de Caravaggio	24
Figura 5 - Plano de O Último Imperador (1987)	26
Figura 6 - Plano de O Último Imperador (1987)	29
Figura 7 - Homem entregando uma carta à uma mulher no hall de entrada de uma casa (1670), de Pieter de Hooch	30
Figura 8 - Plano de O Conformista (1970)	34
Figura 9 - Plano de O Conformista (1970)	36
Figura 9.1 - Cinderella, aka Enchantment (1914), de Maxfield Parrish	37
Figura 10 - Planos de O Conformista (1970)	39
Figura 10 - Planos de O Conformista (1970)	40
Figura 11 - Morning Sun (1952), Edward Hopper	42
Figura 12 - Planos de O Conformista (1970)	45
Figura 13 - The Shelton with Sunspots (1926), Georgia O’Keeffe	46

SUMÁRIO

1 Introdução: Um caminho de iluminação.....	7
2 O olhar: a genealogia, a estilística e a fenomenologia	11
3 O fílmico e o pictórico em O Último Imperador	18
3.1 A luz delimitada pelo espaço.....	19
3.2 A luz como presença do sagrado	23
3.3 A lateralidade e a centralidade em uma mesma composição.....	28
4 O fílmico e o pictórico em <i>O Conformista</i>.....	31
4.1 A questão arquitetônica e a projeção do espaço	32
4.2 A Sombra expressiva como "objeto" em sua projeção	38
4.3 O reflexo de vidros e espelhos e a opacidade da superfície como fenômeno	43
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	49
APÊNDICE 1 - Filmografia relacionada com Vittorio Storaro.....	50
APÊNDICE 2 – Exercícios de percepção visual	51

1 Introdução: Um caminho de iluminação

Dentre as mais diversas, e controversas, tentativas ao longo da história de delimitar conceitualmente arte, a despeito de sua inclinação amórfica, tem-se algo próximo de um consenso, ou ao menos um ponto reincidente, no que se refere ao que ela também pode ser, à exemplo do que fora dito por Fernando Pessoa: a arte é como ela é sentida. Sentir, por si só, evoca inevitavelmente os cinco sentidos básicos do ser humano e pressupõe que estes sejam de alguma maneira sensibilizados. Assim tem-se o que é sensibilizado e o que sensibiliza, e a medida que uma conexão se institui entre esses dois pontos, um ciclo se estabelece de maneira que esses papéis passam a se alternar. Esse fluxo de informação se convencionou chamar de comunicação.

No que tange as diferentes funções que compõem a vertente visual da cadeia produtiva fílmica que integra a comunicação, a que mais interessa a esta pesquisa é a que responde pelo controle da “janela” que introduz o que é sensibilizado à diegese¹, ou seja, o trabalho da direção de fotografia. A forma que o espaço fílmico se insinua através dessa janela pertence à esfera da estética e, em uma escala mais específica, responde a questões de estilo. Conforme David Bordwell:

No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: *mise-en-scène* (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. (2013, p. 17)

Em certa passagem de seu livro *Sobre a história do Estilo Cinematográfico* (2013), Bordwell atribui ao estilo a alcunha de "textura da imagem". Ao elencar algumas das particularidades que trabalham na diferenciação desse estilo, ele ainda classifica este como individual, relativo a um autor em específico, ou grupal, relativo a um conjunto de filmes, gênero, diretores ou escolas. Essa, dita, textura é fruto de uma confluência complexa de elementos que podem exprimir um sentido único e particular, dependendo de sua ordenação.

O caminho do fazer cinematográfico pressupõe um exercício analítico em relação às infinitas possibilidades de representação da forma dessa dita textura que influi,

¹ É um conceito de narratologia, estudos literários, dramaturgicos e de cinema que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa.

consequentemente, no modo como ela é sentida. A formatação do quadro cinematográfico, por exemplo, oscila entre sua aplicação técnica, que vai do como se controla o dispositivo de captação e iluminação cênica até às opções relativas ao triângulo de exposição², e os desdobramentos estéticos que as mais variadas combinações destes podem produzir enquanto meio de expressão.

Em consonância com as demandas de uma sociedade cada vez mais dinâmica, no que tange a comunicação visual, surge de maneira imperativa a necessidade de uma reflexão consciente a respeito do papel dos elementos da construção da imagem, vide à crescente, e desordenada, disseminação de informação por meio visual. Da mesma maneira que sujeito observador do século XIX apontado por Jonathan Crary em seu livro *Técnicas do Observador* (2012) foi causa e consequência das mudanças ocorridas nesse período. O presente estudo busca se posicionar como catalisador para um debate do limiar das questões técnicas e estéticas referentes à imagem no cinema.

No cerne dessa mudança indicada por Crary, está a atenção, ou, mais especificamente, os recursos empregados no condicionamento da experiência visual do observador. O exercício reflexivo proposto nesta pesquisa busca entender como as técnicas contemporâneas, na forma dos elementos compositivos da textura da imagem de Bordwell, vêm sendo utilizados e de que maneira afetam a percepção do observador. A temática que norteia essa pesquisa transita por caminhos genealógicos no que diz respeito às predisposições em observar as imagens dentro de sua condição histórica e, bem como, por questões fenomenológicas que advém da filosofia da arte e propõem-se a pensar a experiência da percepção enquanto um fenômeno: o ato de ver e sua constituição corporal. Esta última orientação foi trazida para o campo da imagem em movimento pelo trabalho de Jacques Aumont (2004). Mesmo considerando que estes dois paradigmas tenham compreensões antagônicas relacionadas à localização do sujeito da percepção, cabe observar que a presente pesquisa aposta em seu cruzamento como algo produtivo para o objeto estudado, no sentido complementar relacionado com o ato da percepção, associado à fenomenologia, e a consciência diante do que se vê, como sensibilidade genealógica³.

² Diz respeito à relação entre três variáveis: sensibilidade do sensor, velocidade de obturação e abertura do diafragma, e como estas juntas definem a exposição de uma cena ao afetarem o equilíbrio entre tons claros e escuros percebido pelo dispositivo de captação dependendo de como são configuradas.

³ Tal abordagem proposta flui em consonância temática com a dissertação de mestrado, *Autopaisagem: Uma possibilidade*, apresentada pela acadêmica Bettina Wieth para essa mesma instituição também no ano de 2017.

Dito isso, o estudo que segue apresenta uma observação a respeito da estilística presente nos filmes *O conformista* (1970) e *O Último Imperador* (1987) do diretor italiano Bernardo Bertolucci. Embora os dois filmes compartilhem de um mesmo diretor, o interesse específico é sobre a direção de fotografia desempenhada por seu compatriota Vittorio Storaro em ambas as obras. Nestes trabalhos, Storaro contribui, partindo da ótica da fotografia, na construção de um conjunto estético singular. Cabe salientar, de início, a principal particularidade consta do interesse referencial no cruzamento do cinematográfico com o pictórico, declarado abertamente pelo próprio artista. Tal atributo foi o principal ponto de interesse do autor da investigação em estudar o trabalho de Storaro.

E, para tal, durante o desenrolar das vindouras decomposições técnico-estéticas as quais este estudo se propõe, pretende-se, como forma de alinhava-lo, desenhar uma espécie de “costura” guia entre os planos escolhidos, que na visão do autor da pesquisa decorrem de uma capacidade singular de condensação narrativa por via visual, e os principais cruzamentos pictóricos propostos, seja, ora por meio de apontamentos do próprio diretor de fotografia, ou, ora por intermédio da contribuição do repertório artístico do pesquisador.

Em relação aos filmes, *O Conformista* é uma produção italiana, coproduzido pela França e também pela antiga Alemanha Ocidental, lançado em 1970, e dirigido por Bernardo Bertolucci. A obra é baseada no romance homônimo de Alberto Moravia e conta a história de Marcello Clerici (Jean Louis Trintignant), um jovem de classe média alta que vive em Roma, em meados dos anos 1930, durante o regime fascista de Benito Mussolini. Em função de um passado traumático, o protagonista entra em uma jornada pessoal compulsiva para se adequar à sociedade e tornar-se um homem comum, estável, um conformista. O filme evidencia assim como tal supremacia ideológica se insinua como alternativa estrutural convidativa, psicologicamente falando, no caso de uma base identitária vulnerável, e, ou, apenas de um esvaziamento existencial.

A reverberação da contribuição artística desta obra vem não apenas do mérito narrativo da montagem, influenciada pela *Nouvelle vague*, ou do enredo de espionagem violento, no melhor estilo *thriller*, particular dentro do contexto da época. A força, em um recorte do pesquisador, advém da abordagem estilística singular, fortemente vinculada ao pictórico, segundo o próprio Vittorio Storaro. Uma evidência disto é a influência do quadro *Invocação de São Mateus* (1599-1600) de Caravaggio e a expressividade comunicativa presente no desenho de sua luz como uma referência para a abordagem visual do filme, dentro de uma função dramática expressiva. Seja imerso numa espécie de alegoria visual reinterpretada da Caverna de Platão, na forma do escritório onde ocorre o primeiro encontro

entre o professor Quadri (Enzo Tarascio) e Clerici, ou na última cena em que Marcello e Giulia (Stefania Sandrelli) dividem o quadro, é a linguagem da fotografia, o conjunto das particularidades da luz com as opções de enquadramento, que “faz sentir” o que está presente na imagem.

Já *O Último Imperador* é um filme lançado em 1987 pelo mesmo Bertolucci que, além de assinar a direção, ainda divide o roteiro com Mark Peploe. O filme produzido na Itália, Reino Unido, França e China foi premiado com oito Oscar (melhor filme, direção, direção de fotografia, direção de arte, figurino, edição, trilha sonora, edição de som e roteiro adaptado) na cerimônia do ano seguinte.

Com marcas bertoluccianas de um personagem angustiado e confuso, o diretor narra a história de vida de Aisin-Gioro Puyi, o Pu Yi (John Lone), declarado imperador, o último da China, ao três anos, e como sua história condensa simbolicamente no espaço de sua vida (1906-1967) as principais composições sócio-políticas que a China, e o mundo, passaram desde o fim do período imperial: a instauração da Primeira República Chinesa, a invasão japonesa, as grandes Guerras Mundiais e finalmente, a fundação da República Popular da China.

As temáticas recorrentes na filmografia do diretor, a política e o erotismo, dão o tom, misturando-se, mais uma vez, na forma de um painel histórico que parte da visão dos indivíduos e a sua relação com os microcosmos que habitam para retratar a realidade social na qual estão inseridos. O comportamento da fotografia, por sua vez, dita o ritmo da divisão da narrativa em dois períodos claramente distintos através, principalmente, da cor que predomina na luz e do tipo de enquadramento, nesse caso, no que se refere a sua posição em relação ao sujeito.

Os dois filmes apresentam vários pontos em comum. Contudo, o ponto de interesse desta pesquisa é centrado na abordagem estética de ambos e como o diretor de fotografia Vittorio Storaro expressa seu olhar por meio do cruzamento de suas referências pictóricas. A escolha em realizar esta pesquisa com trabalhos de Storaro se deve ao seu uso consciente dos recursos da fotografia. Também, cabe observar, a opção por filmes de um mesmo diretor, Bernardo Bertolucci, como forma de recortar na expressividade da luz e da composição, tendo um quadro autoral advindo do diretor e mantido com referências narrativas mais ou menos estáveis entre os dois filmes. No trabalho conjunto dos dois os limites entre as áreas são bem delimitados, conforme afirma o próprio Bertolucci.

A esta pesquisa interessa verificar como se dá a construção estilística que caracteriza a obra do diretor de fotografia italiano Vittorio Storaro a partir da observação, e consequente

análise, dos filmes *O Conformista* (1970) e *O Último imperador* (1987). Dentro desta análise interessa observar de que maneira o diretor de fotografia articula a relação entre o pictórico e o filmico considerando um diálogo do fenomenológico com o genealógico. Com o intuito de investigar esta problemática, a pesquisa propõe-se a uma revisão bibliográfica do quadro teórico escolhido, em um primeiro momento, composto pelas abordagens genealógicas de Jonathan Crary (2012) e David Bordwell (2013), embora isso seja uma localização da própria pesquisa, e o cruzamento destas com a linha fenomenológica de Jacques Aumont (2004).

A seguir, o trabalho ingressa na revisão teórica onde serão vistos os principais autores dos dois paradigmas definidos: genealogia e fenomenologia. Por fim, a pesquisa apresenta a análise dos filmes tendo em vista o cruzamento entre as linhas de pesquisas dos referidos autores.

2 O olhar: a genealogia, a estilística e a fenomenologia

Na etapa que segue pretende-se discorrer acerca das opções teórico-metodológicas escolhidas enquanto linha guia desta pesquisa. A contribuição específica deste quadro, e como o cruzamento entre correntes, em tese, dialéticas, genealogia e fenomenologia, pode ofertar um caminho complementar no que tange às necessidades específicas do presente estudo.

Se isoladas em um contexto particular, como aqui proposto, essas duas correntes de pensamento antagônicas podem representar etapas dentro de um todo, de maneira que a estruturação desse todo se fundamenta na coexistência desses dois paradigmas metodológicos, no que pese suas diferenças. No cerne desta pesquisa, pressupõe-se primeiro um exercício de imersão contemplativa, fenomenológico, na forma de um alinhamento puro entre o eu-sujeito, enquanto corpo, visão, espírito, e o objeto, no caso a peça filmica, que se apresenta diante de mim, em um momento de revelação plena, livre de toda e qualquer interferência externa, e, ou, influência pregressa, na medida do possível. Em um outro momento, por outro lado, se propõe um certo afastamento nesse processo imersivo anterior para então localizar o objeto de estudo por um viés genealógico que, para tal, faz-se uso de todo o repertório ao qual o olhar foi submetido quando da sua formação. Neste movimento há uma intenção histórica em situar a experiência como fruto de uma caminhada de pensamento. Michel Foucault, em uma acepção nietzscheana, faz um movimento de dispersão ao situar as ideias na história, mas ao mesmo tempo procurar romper com continuidades deterministas

desta história. Conforme observam os autores Flávia Lemos e Hélio Júnior, “genealogizar” é problematizar “as relações de saber-poder que produziram realidades, saberes e subjetividades, um modo de ser, de sentir e de pensar” (2009, p. 354).

Essa vertente parece fluir na contramão da primeira pois entende o eu-sujeito como parte indissociável do meio e de uma costura histórica, apesar de desenhar um certo distanciamento em relação a esse sujeito e o objeto de seu exame. Como observa Jonathan Crary, é possível fazer uma espécie de genealogia da visão e relacioná-la com a própria arte e com a imagem. Este posicionamento compreende um “observador” como alguém construído por um determinado percurso para estar diante da imagem.

A visão e seus efeitos são inseparáveis das possibilidades de um sujeito observador, que é a um só tempo produto histórico e lugar de certas práticas, técnicas, instituições e procedimentos de subjetivação (CRARY, 2012, p. 15).

A busca quase obsessiva pela reprodução plena, e integral, do real, tal e qual ele se apresenta aos olhos, tem na intermediação da linguagem um componente limitador. Ou seja, tanto sua reprodução quanto a posterior contemplação desta respondem a filtros subjetivos, perceptivos, particulares a cada observador, em cada etapa. O sujeito recorre a representação ciente dessa condição como forma de se relacionar com esse real, de entender ele, de se posicionar nele e em relação a ele.

A ontologia ocidental das artes visuais, a fidelidade mimética na representação da realidade, encontrou seu catalisador no registro fotográfico durante o século XIX e posteriormente no movimento ordenado deste com o cinema. Sobre este, há o potencial legitimador quase transcendental como fica evidente, por exemplo, a partir do relato das reações do público logo na primeira exibição fílmica comercial, orquestrada pelos irmãos Lumière no Grand Café de Paris em 1895. Não que a arte cinematográfica materialize definitivamente uma demanda do real, mas a proximidade de seu produto com a ideia de fidelidade dessa representação, que se apresenta aos olhos do sujeito, confere-lhe um status jamais experimentado pela arte pictórica até então. De certa forma, o cinema, no momento de sua criação social, envolveu-se instantaneamente com seu duplo: é fiel a uma imagem apreendida do real, mas ao mesmo tempo uma projeção, quase fantasmagórica. Este lastro com o real adquire uma certa estabilidade que Edmond Couchot classifica como “morfogeneticamente estável”:

A morfogênese por projeção implica sempre a presença de um objeto real preexistente à imagem. Cria uma relação biunívoca entre o real e sua imagem. A imagem se dá, então, como representação do real. A imagem traz do real a marca

luminosa, permanente, morfogeneticamente estável, capaz de perdurar no tempo e ser apresentada de novo - re-representada - indefinidamente (COUCHOT, 1993, p. 39).

Sob uma perspectiva que transita entre os discursos da filosofia, da psicologia, e, principalmente, das artes visuais, a pesquisa inclina-se no sentido do exame das teorias acerca da atenção propostas por Jonathan Crary (2012). O autor propõe um levantamento histórico relativo à formação e as diversas transformações que a visão sofreu ao longo dos últimos séculos e de que maneira elas afetaram o modo como se vê e, logo, sente-se. Do modelo clássico, e objetivo, da visão descrito por Crary, vigente a partir do século XVII, tem-se simbolicamente na figura da câmara escura um elemento representativo dos modos de ver desse período, como se pode observar na Figura 1. O próprio funcionamento deste dispositivo, que alinha objeto, imagem e sujeito (COUCHOT, 1993), individualizando-o e isolando-o de seu contexto, atua condicionando a experiência do olhar à uma espécie de arco-reflexo, que apenas responde a estímulos externos, inconscientemente. Por outro lado, por parte do sujeito moderno, pressupõe-se certa subjetividade no ver, principalmente pelo deslocamento imersivo deste, contextualizando-o na experiência. A mobilidade no olhar, outra característica singular desse sujeito moderno decorre, segundo Crary, de uma necessidade crescente e cada vez mais dinâmica de oscilação dos focos de atenção fruto de uma enxurrada exponencial, ao mesmo tempo apelativa e eficiente, de informação por meio visual.

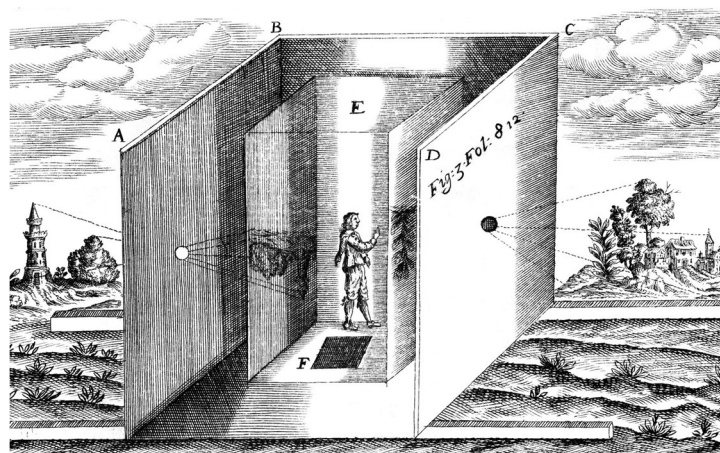


Figura 1 - Câmara escura de Anastasius Kircher do ano de 1646

Fonte: livro Técnicas do Observador (CRARY, 2012)

Na lógica trilhada por Crary, a definição de atenção seria uma espécie de estado de ordenação sensorial, que direciona o foco perceptivo para os pontos de interesse em questão,

bem como relegando informações menos pertinentes no momento à um segundo plano da atenção.

Observar significa “conformar as próprias ações, obedecer a”, como quando se observam regras, códigos, regulamentos e práticas... Se é possível afirmar que existe um observador específico do século XIX, ou de qualquer outro período, ele somente o é como efeito de um sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais. (CRARY, J. 2012, p. 15)

Decifrar essas regras e códigos, demanda uma capacitação prévia por parte do sujeito. Desconstruir o que se vê e ler o que forma a textura do que se vê pressupõe um repertório específico. Esta imagem que se apresenta como um dispositivo à visão é, também, perceptível em sua camada mais empírica, definida por David Bordwell (2013) como a “textura” que deflagra a estilística presente em uma imagem. No que tange a linguagem específica da sétima arte, conforme aponta Bordwell, em seu abrangente painel histórico-canônico do cinema, o estudo do estilo cinematográfico é definido pelo seu objeto: a mudança e a estabilidade na técnica ao longo do tempo.

O público consegue acesso à história ou ao tema por meio desse tecido de materiais sensoriais... A organização desse material - como um plano é encenado e composto, como as imagens são unidas no corte, como a música reforça ação - não pode ser uma questão indiferente. O estilo não é simplesmente decoração de vitrine em cima de um roteiro; ele é a própria carne da obra (BORDWELL, 2013, p. 22).

Bordwell encontra seu caminho particular ao transitar por percursos feitos por seus predecessores, coabitando entre um paradigma e outro em uma espécie de costura histórica. Dessa maneira o autor desenha a linha que indica o sentido de sua caminhada ao unir os pontos através de três programas diferentes da história da estilística fílmica. Esses caminhos são classificados e nomeados por ele como a Versão-Padrão, o Programa Dialético e o Oposicionista. Estes três, conforme o próprio autor, “compartilham uma percepção da história essencial a ser contada, mas organizam essa história de maneiras variadas e buscam explicações diferentes para as mudanças e as continuidades que detectam” (2013, p. 23).

Cabe ressaltar que mais do que um simples registro histórico do estilo cinematográfico a abordagem genealógica do autor centra em um exame criterioso do que se produziu ao longo deste último século de cinema, dissecando “o como” se produziu, para assim evidenciar como se dá a relação entre os desdobramentos da forma e o estilo.

Segundo Bordwell, em 1935, Maurice Bardèche e Robert Brasillach, codificaram de maneira sinóptica as tendências centrais da Versão-Padrão em seu livro *A Histoire du cinéma*. Eles propuseram um dos primeiros desenhos consolidados de história do cinema no entorno

de uma alegoria que se baseava em uma analogia ao ciclo vital (nascimento, infância e maturidade). Este caminho atribuía à excelência visual do cinema mudo um patamar máximo de domínio de linguagem, vide as capacidades estéticas inerentes em sua virtuosidade comunicativa. No entanto, a chegada do cinema sonoro, que, em certa medida, indicava a retomada de um fazer cinematográfico, em tese, já superado, que, conforme a lógica progressista dessa analogia, de certa forma, inviabilizaria-a e, mais adiante, abriria caminho para uma próxima geração de estudiosos da área povoarem o panorama crítico com novas possibilidades.

Na sequência da Versão-Padrão, o modelo mais disseminado foi o Dialético, que teve na figura do célebre André Bazin sua referência mais proeminente. Ao negar a linha padrão de que o cinema ganhava em poder artístico ao estilizar e transformar a realidade, os defensores do modelo Dialético deslocaram o eixo de seu interesse para o registro realista do mundo, muito em função da predisposição que eles acreditavam que a arte cinematográfica tinha para tal.

A cada mudança de modelo de pesquisa, a história do cinema é “recontada”, de modo que novos referenciais passam a ser adotados bem como outros tantos, até então significativos, são relegados a patamares menos expressivos. De forma recorrente nas mais diferentes vertentes da arte, uma nova corrente surge como uma espécie de resposta à vigente, por vezes negando-a, como no caso do programa Oposicionista protagonizado por Noël Burch, nos anos 1960. Além de indiferente ao modelo de representação realista, este pensamento se opunha principalmente à ideia de um cinema narrativo *mainstream* predominante, correlato ao *Modo Institucional de Representação* (MIR)⁴, em detrimento de um cinema de estilização, expressão pessoal e experimentação formal. Nas palavras do próprio Burch:

A essência do cinema é a abstração do puramente concreto, a integração dos elementos do ‘cotidiano’, da realidade concreta, em padrões elaborados, artificiais e abstratos de tal maneira que esses elementos perdem a sua ‘significação’ sem perder a identidade (BURCH *apud* BORDWELL, 2013, p. 130)

Se pode existir um momento prévio de planejamento no fazer cinematográfico ele sucumbe, mesmo que parcialmente, perante às imprevisibilidades do interagir com o presente, ou o momento de captação. Mais do que uma restrição, o que se insinua, nesse caso, é uma oportunidade de interação com o inesperado, um exercício de expansão perceptiva, uma revelação. É nesse fragmento contemplativo e efêmero de tempo que o olhar

⁴ Designação dada por Burch ao tipo de cinema que ele classifica como “ilusionista”, uma ilusão perfeita do mundo real, produzido pela maioria das indústrias cinematográficas nacionais, principalmente a Hollywoodiana.

fenomenológico de Jacques Aumont (2013) incide. Se por um lado o autor amplia o espectro de sua pesquisa, ao estabelecer um posicionamento comparativo do cinema em relação às outras artes, por outro ele acaba, em alguns momentos, relativizando o papel do sujeito e, conseqüentemente, sua análise de maneira a potencializar sua interpretação. Ele assim o faz ao direcionar seu foco à experiência do olhar, o qual atribui, em determinado momento, com a devida contextualização histórico-justificativa, a alcunha de “variável”. O autor traça ainda, com o desenrolar de sua pesquisa, um paralelo mais específico entre o pictórico e o fílmico, de forma que se entende uma certa convergência entre características do dispositivo pictórico, com a mobilidade de seu espectador, e do fílmico, com a mobilidade do olhar de seu espectador, bem como uma divergência pontual em tantas outras.

Durante seu percurso, Aumont estabelece o caminho cinematográfico como rota, mas transita eventualmente pelo terreno das demais artes. Decorrente de um exame de rigor quase historiográfico, o autor acaba evidenciando, de certa forma, as fronteiras entre o fílmico e o pictórico, e, no caminho, ele passa por alguns dos pontos de interesse da presente pesquisa. Isso ocorre no que tange a análise dos filmes propostos, como a condição desse olhar, que pode ser atrelada à questão da atenção de Crary (2012) ou a construção do espaço da *mise-en-scène*, exhaustivamente discutido por Bordwell (2013), e às particularidades do quadro e da luz. Relacionado a isso, como observa Jacques Aumont, essa operação do olhar ocorre pela mediação do cinematógrafo:

É tudo isso que o cinematógrafo vira de cabeça para baixo, que ele ultrapassa definitivamente com seus efeitos de realidade, inocentes, e inocentemente perfeitos. A atmosfera continua aí impalpável, e, se quiser, irrepresentável; mas não deixa de estar presente no cintilar das folhas (agitadas pelo vento, pelo ar, concluem infalivelmente os críticos: é mesmo o vento que eles querem ver). Mas sobretudo, é claro, o fugidio é enfim fixado, e sem labor. É de acordo com o trabalho pictórico que se mede o melhor do milagre do cinematógrafo: ele substitui, com efeito, as centenas de folhas duramente pintadas, uma por uma, em Théodore Rousseau, pelo aparecimento imediato de todas as folhas. E, além do mais, elas se mexem... (AUMONT, 2004, p. 36)

O primeiro direcionamento ao qual a atenção do sujeito observador é submetida reside na própria estruturação do espaço designado para a experiência, no caso uma sala de cinema em sua formatação tradicional, ou algo que emule tais condições. Tanto a janela que apresenta seu conteúdo ao exame da visão, quanto a moldura criada pela aura do escurecido que envolve a tela são componentes fundamentais de um método de interação cinematográfico. Submergindo nesta janela, tem-se o quadro, que é, antes de tudo, o que delimita a imagem de um “campo”, o que contém o espaço-tempo onde se concentra o

imaginado. E, conforme Aumont, se o campo é a dimensão e as medidas espaciais do enquadramento, o “fora-de-campo” é sua medida temporal, como o lugar do potencial, do virtual.

O quadro, para Aumont, apresenta-se de três maneiras elencadas por ele como: Quadro-Objeto, Quadro-Limite e Quadro-Janela. O primeiro, o objeto, tem a função literal, e objetiva, de emoldurar a obra, rodeando-a e “fabricando” um entorno para ela. O segundo, conforme a própria nomenclatura, evoca literalmente uma ideia de limite e, além de regular suas dimensões e proporções ele rege também o que chamamos de composição (AUMONT, 2004, p. 113). Já o Quadro-Janela pode ser definido como uma abertura sobre a vista e o “imaginário”. Mais uma vez, a nomenclatura escolhida oferece fortes indícios sobre esse tipo de quadro, nesse caso, quando dá a entender que contido nela, ou através dela tem o que se vê e o que o imaginário pressupõe, na forma de tudo que não se pode ver, mas que sabe-se fazer parte do universo disso que se vê.

Nas entranhas desse quadro, a construção do universo imaginado que ele engloba depende, dentre tantos outros, de um elemento primordial à percepção visual: a luz que, sem a qual, em sua ausência, tem-se não o nada, mas antes a incapacidade de se perceber qualquer coisa.

(...) o essencial é que a luz, sem ser totalmente desprovida de sua ressonância simbólica, eventualmente mística, tornou-se um fenômeno natural, observável, reproduzível e modulável para todos os fins úteis. (AUMONT, 2004:177)

Essa luz, componente binário da experiência visual, desempenha na representação três funções, a “grosso modo”, conforme o autor: a primeira, a função “simbólica”, vincula a luz presente na imagem a um sentido que, se tomado por literal, pode soar ordinário, mas em uma observação mais simbólica pode adquirir contornos outros, e, porque não, até sobrenaturais. Esta manifestação faz-se presente quando a luz pode ser facilmente identificável por quem vê. Já a função “dramática” está ligada à organização do espaço cênico. Dentre suas inesgotáveis aplicações, ela contribui na percepção de profundidade espacial, volume dos objetos e a definir o lugar dessas figuras nesse espaço. A luz configurada como dramática exerce uma função de recorte ao dar volume às formas e projetar espacialidades no quadro. Por fim, a função “atmosférica” é empregada a um só tempo para delimitar regiões significativas da imagem e dar conta de um certo preenchimento necessário aos espaços geográficos do filme. Difusa, essa luz preenche o espaço e gradativamente constrói no sentido de sua profundidade.

A luz que permite a percepção da cor no cinema decorre da emissão direta desta e sua consequente interação com o material, o palpável. Já a luz na pintura, por outro lado, é cor percebida a partir da reflexão da luz: cor-pigmento. Essa diferença, sutil, no emprego dos elementos, os mais diversos, denota ao mesmo tempo a familiaridade que aproxima as artes, pelo uso compartilhado desses recursos, como ressalta também suas individualidades decorrentes da aplicação particular de cada um deles.

Poderíamos quase dizer que os *efeitos* de quadro pensáveis são os mesmos em pintura e no cinema. O que difere, e isso é capital, são os meios empregados para atingir tais efeitos e, por conseguinte, os contextos estético-estilísticos nos quais são pensados (AUMONT, 2004, p. 124).

A despeito de suas peculiaridades pontuais Aumont identifica na narrativa o “ponto crucial” na separação efetiva entre a arte fílmica e pictórica, menos pelo movimento, que conforme ele a pintura, pode emular, sugerir, mas sim pelo tempo, fugidio, que é fixado, e sem labor pela arte cinematográfica, enquanto a arte pictórica, por sua vez, se vê compelida a eleger um momento simbólico, representativo dentro do todo do tempo que pretende condensar em sua mensagem. A seguir, o trabalho apresenta a análise dos dois filmes selecionados: *O Último Imperador* e *O Conformista*.

3 O fílmico e o pictórico em *O Último Imperador*

Nesta fase inicia-se a observação das cenas selecionadas do filme *O Último Imperador* (1987). Como descrito no início desta pesquisa, o filme em questão centra seu universo nas principais transformações sócio-políticas ocorridas na China do começo do século XX. Consciente disso, as imagens que se apresentam, mesmo que em uma avaliação inicial, destacam-se, principalmente, por suas características que as aproximam de um modo de representação espacial tipicamente oriental. Essa expressão decorre de uma supressão de linhas convergentes, próprias da perspectiva renascentista clássica ocidental, que dá lugar a uma sobreposição de camadas planas e paralelas onde a diferença no tamanho relativo dos objetos reconhecíveis, como a figura humana, lidera enquanto artifício de uma construção tridimensional simulada.

Sem o direcionamento quase opressivo que as linhas de perspectiva exercem sobre o olhar do sujeito observador, fica, conseqüentemente, uma certa liberdade para o trânsito deste dentro do quadro em busca de novos focos de atenção redistribuídos para os demais

elementos compositivos da textura visual. Do filme, e a partir desses elementos, são apresentados três eixos de análise: um que examina o diálogo entre a luz e os espaços, outro relativo a luz como presença do divino e, por fim, um que analisa a convivência entre lateralidade e centralidade na mesma composição. Nestes eixos, o caminho é o de descrever empiricamente a cena, ou o conjunto destas, e cruzá-las com o referencial teórico.

3.1 A luz delimitada pelo espaço

A primeira cena analisada, não por acaso, situa-se logo nos minutos iniciais do filme e representa um dos bem delimitados estágios da vida do imperador. Estes momentos são separados cronologicamente ao longo da narrativa e setorizados de forma cromática. Dessa forma, percebe-se, por exemplo, o desenvolvimento da identidade do protagonista através do simbolismo das cores atribuídas a tal momento e a consequente transição entre elas, o que se fará notório com o desenrolar das análises as quais esta pesquisa se propõe.

Alguns anos após a vitória dos aliados na Segunda Guerra Mundial, a cena em questão mostra o momento da chegada do Último Imperador ao que viria a ser seus 10 anos de cárcere, em poder do regime comunista de Mao Tsé-Tung, para um período de “reeducação”. O enquadramento escolhido, conforme a Figura 2, na visão do autor, compila as características que serão aqui discutidas, além de representar um pico dramático na linha narrativa do filme pois antecede imediatamente a cena da tentativa frustrada do imperador de suicidar-se.

Nesse primeiro fragmento a estrutura da matiz verde, com pouca ou nenhuma presença de suas complementares, o que, junto com a pouca saturação, confere a cena a frieza melancólica necessária. Logo de início quando do primeiro contato com o protagonista este é apresentado em um conjunto de condições desfavoráveis para o agora duas vezes destituído imperador. Especialmente, essa questão revela-se no caso dos espaços que, quando não são internos e apertados, estão densamente povoados, pressionando-o, além do contraste que geram quando estes espaços retratados em planos abertos são intercalados com primeiros planos de Pu Yi. Tudo isso constrói uma sensação quase “claustrofóbica” para o observador.



Figura 2 - Plano de O Último Imperador, 1987

Fonte: Imagem capturada pelo autor.

A expressividade das condições de luz e, conseqüentemente, a sombra projetada a partir desta, desempenham um papel sensitivo fundamental para a plena compreensão dessa cena. A dureza da luz fica evidente nas delimitadas fronteiras de sua sombra. Na mesma medida, o limite entre luz e sombra também divide claramente o quadro entre três espaços distintos e planos, vide a quase ausência de linhas de perspectiva e a presença de elementos paralelos, tipicamente orientais. No primeiro plano, ao qual o olhar instintivamente se direciona, chama a atenção o tamanho relativo dos personagens: os maiores, mais próximos da câmera, e o fato de estes serem, dentro do quadro, os que concentram em si a maior quantidade de luz incidente. Essa luz incidente se desenha no espaço, por meio desse espaço, como no caso dos personagens no primeiro plano que se apresentam enquadrados em plano americano. Essa luz os delinea apenas através de seu lado esquerdo e entre a região dos ombros e a cintura, o que indica que a forma do espaço a condicionou para assim se apresentar ao passar provavelmente por uma janela, ou algo com características parecidas disposto no caminho da luz para emular tal situação. Já o segundo plano de luz surge a partir de uma quebra visual: uma luz que corta o chão entrando logo no começo do quadro, à esquerda, de maneira que se pressupõe que venha de uma porta no espaço *off*. O fato desta luz terminar logo atrás da parede do primeiro plano ajuda na construção da profundidade em planos, visto que essa sobreposição sugere que estão em posições diferentes se tomando como ponto de vista um mesmo eixo, no caso o da câmera.

Após um exame inicial, do primeiro plano, em função das características mencionadas, o olho parte para o próximo ponto de maior contraste de luz: a porta no segundo plano, sutilmente iluminada por um ponto de luz proveniente de dentro do ambiente que ela separa. Essa mesma luz que desenha a porta atua silhuetaando a figura do imperador que, ao reduzir o sujeito à sua forma básica, potencializa sua leitura por parte do olho. Tal recurso remonta à pintura de Rembrandt, conforme exemplo da Figura 3.



Figura 3 - Peregrinos em Emaús (*Pilgrims at Emmaus*, 1629), Rembrandt
Fonte: Slash-paris⁵

A partir de uma interpretação fenomenológica da cena observada, é possível destacar que a luz é compreendida, em sua expressividade, como “puro fenômeno” que apenas revela-se na presença de quem a vê. E, o artista apenas materializa e, de certa forma, objetifica essa presença, como observa Maurice Merleau-Ponty:

O olho é aquilo que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão [...] pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade (2013, p. 23)

Se o diretor de fotografia assume tal consciência diante do que vê, a estrutura da imagem assume o pressuposto da luz como fenômeno e, portanto, como “objeto”, que se pode ver sem tocar, mas que ocupa um lugar no espaço. A luz delimita este espaço e a câmera o inscreve nele. A luz e, por consequência, sua cor, é a expressão do que é visível e do que se pode sentir através dos sentidos, que está próximo ao corpo, que se pode quase “tocar”.

Do ponto de vista genealógico, tal espacialidade proposta pela inscrição da luz oferece um caminho para o olho que, ao não trilhar uma proposta ordenadora e cartesiana característica da perspectiva ocidental, incita o olhar a mergulhar em sua densidade e “ensinar” a perder-se em novos caminhos. Dessa forma de ver, tal como pontua Crary, o observador é aquele que não apenas vê, mas observa um conjunto de regras que a imagem propõe. A presença desse estilo de construção espacial, delimitada pela luz e sua relação com a sombra, já tinha sido revelada em Rembrandt, antes mesmo de sua disseminação por via

⁵ Disponível em: <http://rembrandt.louvre.fr/en/html/r01.html>. Acesso em 17/11/2017.

cinematográfica, onde, de certa forma, fora “apreendida”, por exemplo, nas opções estilísticas de grandes diretores de fotografia como Vittorio Storaro.

O fato de ler a imagem do cinema e colocá-la em diálogo com a pintura, não significa uma mera comparação, mas é um exercício genealógico diante da história da arte e das imagens que nem sempre se manifesta em um nível consciente e abertamente referente. Pois, conforme Aumont defende logo nas primeiras páginas de seu livro *O Olho Interminável* (2004), se existe efetivamente um vínculo entre o filmico e o pictórico esse só pode ser profundamente histórico.

3.2 A luz como presença do sagrado

Prosseguindo com a análise, a próxima cena escolhida acompanha a volta no tempo que a narrativa propõe e busca observar um momento tão significativo quanto representativo para trama que apresenta a primeira coroação do jovem Pu Yi que, com apenas 3 anos de idade, assume o posto máximo de último imperador da China, o que dá nome ao filme.

Abertamente influenciado pelo legado imagético de grandes ícones da pintura barroca Vittorio Storaro atribui especificamente a Caravaggio, com sua obra *Invocação de São Mateus* (1599-1600), apresentada na Figura 4, um momento pessoal de revelação, uma epifania, a partir do qual a luz adquiriu uma nova camada simbólica. O delineamento preciso do fecho de luz estabelece uma separação visual pontual e evoca, assim, uma construção dual que, segundo o diretor, estabelece uma divisão entre o que compete ao humano e o que representa o divino.



Figura 4 - Invocação de São Mateus (*Vocazione San Matteo*, 1599-1600), Caravaggio
Fonte: Civitavecchia⁶

Na linha visual de seus referenciais pictóricos, percebe-se em Storaro uma predileção especial por uma composição com um alto grau de contraste e em *low-key*⁷. Suas cenas possuem uma certa reincidência no que tange o posicionamento da luz principal que, em muitas vezes, vem de fonte única e grande o suficiente para cobrir as demandas de todo o quadro e tem o controle de sua intensidade dimerizada⁸. Ele costuma posicioná-las de maneira que incidam mais lateralmente do que frontal, como Rembrandt, com apenas um pouco de preenchimento de compensação, provavelmente rebatido, para oferecer uma leitura mínima dos sujeitos da ação, se necessário, sem deixar de iluminar seus olhos.

Já o caminho que a luz percorre fica evidente principalmente pelos anteparos que o diretor coloca em sua trajetória de maneira que estes atribuem a ela uma forma, quase objetificando-a, ao mesmo tempo que ajudam na construção da tridimensionalidade espacial do quadro. Quando em cenas internas, por exemplo, a fonte principal de luz, normalmente,

⁶ Disponível em: <https://civitavecchia.portmobility.it/en/visiting-church-st-louis-french-rome>. Acesso em 17/11/2017.

⁷ É um esquema de iluminação de alto contraste no qual predominam sombras de diferentes intensidades e pontos de luz que privilegiam zonas de interesse, onde o todo é apresentado em condições de iluminação que indicam menos luz do que seria indicado para uma exposição correta.

⁸ Faz alusão à um tipo de equipamento que controla, fazendo variar, a intensidade de uma corrente elétrica média em uma carga, logo, a luz.

parece ter sua forma, bem como sua origem, justificada ao passar por janelas e portas, como no caso da cena escolhida da Figura 5. A luz emula um posicionamento do sol baixo, mais próximo ao horizonte, vide suas longas sombras, e seu fecho é delineado por um dos anteparos mais usados para esse fim: a fumaça que, combinada com a luz, adquire uma condição volumétrica aparente.

Já o componente cor, nesse caso o amarelo, surge em função, provavelmente, da relação entre o balanço de branco⁹ escolhido e o tipo de película, além do tipo de filtro de iluminação utilizado. Uma característica do diretor é a “mistura” dos componentes técnicos da fotografia como o equivalente a uma “paleta” de cores na produção de efeitos estéticos na cena.

Em função disso, a imagem adquire um *status* simbólico que pode remeter, por exemplo, tanto ao sol, enquanto divindade, como ao ouro, um material nobre de posse centralizada e inevitavelmente atrelada a reis e grandes detentores de poder. Além da direção superior dessa luz, o volume da fumaça como anteparo e, principalmente, a inclinação que esta luz incide no sujeito, em *backlight*¹⁰, recortam o sujeito do plano de fundo na mesma medida que constroem no sentido de um *status* sagrado envolvendo-o em uma aura de luz, mística o que, em função da intensidade e contraste dessa luz, acaba atraindo para si a atenção do observador de imediato.

Assim sendo, a luz, nesse caso, e segundo um viés fenomenológico de interpretação, adquire contornos sobrenaturais. Ela perpassa sua instância fenomênica inicial, quando do momento de sua revelação, no qual toma forma, para transcender ao relevar simbolicamente uma presença. Ela não mais se limita apenas a ocupar um espaço, mas ainda assimila a este uma sensação, a do sagrado, evocando uma presença que, de certa forma, quase ocupa o lugar de um personagem, em seu potencial comunicacional, narrativamente falando.

⁹ Ao contrário do olho humano, a câmera não é capaz de efetuar correções e compensações nas variações da temperatura de cor com que os objetos são iluminados. Dessa forma é necessário que se ajuste a receptividade da câmera balanceando as quantidades das cores componentes do espectro que forma a luz branca a fim de atender as demandas da iluminação particular de cada cena.

¹⁰ Termo em inglês que indica um tipo de iluminação que se localiza, e incide, atrás de um personagem ou objeto de cena, e tem por finalidade básica moldar parte ou o todo deste, evidenciando a separação entre ele e o fundo.



Figura 5 - Plano de O Último Imperador, 1987

Fonte: Imagem capturada pelo autor.

Se, no caso da análise anterior, um estado de revelação, uma consciência diante do que se vê, leva à uma objetificação da luz enquanto fenômeno, a condição é, de certa forma, subvertida aqui quando um estado de consciência leva a uma subjetificação do que se vê. Essa luz, delimitada e definida na sua forma objeto, torna-se onipresença e, em sua condição divina, amórfica.

Enveredando por uma linha mais genealógica de análise, essa condição transcendental que se apresenta aos olhos do sujeito observador, nesse caso, apoia-se em um modo de representação simbólico já largamente disseminado e conseqüentemente assimilado em função de sua exaustiva reincidência no cânone das artes pictóricas. Conforme Aumont descreve:

O simbolismo da luz é sempre, no cinema, um pouco rasteiro ou um pouco chapado: como se a pintura, ao fazê-la encarnar, sucessivamente, os valores mais imateriais - Deus, o monarca, a natureza -, tivesse esgotado seus possíveis (2004, p. 173).

Cabe ressaltar que, mesmo com certo “esgotamento” dessa maneira de associar o sagrado à luz, presente no enquadramento selecionado, não há prejuízo no efeito estético da composição em análise e, principalmente, a coerência dessa construção dentro do conjunto da sequência em que ela está inserida. Seria, segundo Crary (2012), precisamente essa construção histórico-cultural, com o conjunto de regras adquiridas para assim entendê-la, que permite ao olhar a adequada leitura, compreensão, e sua sensação decorrente, do simbolismo da cena em questão. Com isso o autor indica que a imagem carrega consigo um conjunto pressuposto de regras que demandam um sistema que decorre e incide em toda a cadeia perceptiva, conforme pode-se verificar na passagem que segue:

Os aparelhos ópticos do século XIX envolveram, não menos que o panóptico, ordenamentos dos corpos no espaço, regulações das atividades e o uso dos corpos individuais, que codificaram e normatizaram o observador no interior de sistemas rigidamente definidos em termos de consumo visual. (CRARY, 2012, p. 26-27)

Dessa forma, torna-se indispensável considerar a possibilidade de um alinhamento que perpassa a mundana relação física entre o sujeito e o objeto de sua contemplação, e avança no sentido de um alinhamento entre sujeitos históricos, com seus sistemas constitutivos.

3.3 A lateralidade e a centralidade em uma mesma composição

Para a última análise referente à *O Último Imperador*, foi selecionada uma cena emblemática, ilustrada na Figura 6, a respeito da lateralidade e centralidade, em função de como a narrativa envereda por um novo caminho a partir dela. Assim como o modelo de expressão espacial oriental que se embasa em uma estrutura particular, mas, em determinado momento, passa a sofrer certa interferência perspectivista ocidental, a sequência em questão também prenuncia uma profunda reconfiguração que se avizinha, nesses mesmos moldes, simbolicamente retratada com a chegada do influente tutor britânico no reino do imperador.

Tanto a luz que ilumina apenas o imperador Pu Yi, no terceiro plano da imagem, e que insinua seu “valor”, quase como um raro tesouro, quanto a configuração desse espaço limitado que o rodeia, constroem a experiência de uma forte centralização da imagem, ao praticamente puxar o olhar do observador para seu ponto central. A composição desse espaço evoca uma intensa lateralidade em função da predisposição horizontal em que os diferentes planos são apresentados aos olhos a partir de suas linhas que, quando aparentes, são, em sua maioria, horizontais e verticais, o que incita, de certa forma, uma sensação de estabilidade.

Ao colocar os principais objetos de interesse no centro do quadro, aproximando-se, a parte central da imagem adquire uma relevância ímpar. O único deslocamento de personagem se dá em profundidade e na direção da câmera. Ao aliar a isso uma espécie de moldura interna ao quadro que “reenquadra” o imperador potencializa-se não apenas a setorização espacial das camadas planas, mas, também, o efeito centralizador que esta exerce sobre o observador, com um quadro dentro do quadro. Apesar da certa liberdade que o modelo de construção espacial oriental pressupõe, para o olhar, em relação à perspectivista ocidental, os demais elementos do repertório comunicacional fílmico continuam a influenciar a percepção, divergindo apenas no grau de condicionamento.

O predomínio de cores quentes, o vermelho das paredes e a tonalidade amarelada da luz, atuam de maneira a aproximar a figura do imperador desse espaço, praticamente assimilando-o harmonicamente a esses espaços. Mas, essa mesma luz também atua destacando-o em relação ao espaço e todo o resto, em função não só da diferença de tonalidade dela e da que incide sobre o personagem no primeiro plano, mas, também, por sua maior intensidade.



Figura 6 - Plano de O Último Imperador, 1987

Fonte: Imagem capturada pelo autor.

A diferenciação entre os planos tem na relação de tamanho entre a figura humana no primeiro plano e o imperador no terceiro, bem como nas diversas sobreposições espalhadas pelo quadro, um principal recurso indicador de profundidade oriental. Como, por exemplo, o personagem do primeiro plano, que passa a rivalizar enquanto ponto de atenção com a figura do imperador pelo tamanho que adquire conforme se desloca. Enquanto “modelo” de sobreposição, ao também atuar na setorização espacial na medida que metade de seu corpo oculta parte da parede a direita, o segundo plano da imagem, enquanto a outra parte do seu corpo, esconde o plano de fundo, o terceiro, ao sobrepor parte do trono. Ou seja, um personagem, estrategicamente posicionado, considerando seu movimento, pode construir decisivamente no sentido de uma estruturação espacial tridimensionalmente emulada.

Apesar de mais presente no oriente, praticamente institucionalizado, esse estilo de ordenação espacial em camadas também pode ser identificado na obra de pintores ocidentais, como no caso de Pieter de Hooch. Apesar da predileção que este compartilha com seus contemporâneos, uma luz difusa oriunda apenas de um ponto de luz natural justificado, de Hooch tem na composição de seus espaços, conforme figura 7, seu traço estilístico mais atrativo, aos olhos do autor desta pesquisa, bem como um ponto de convergência com a abordagem visual que Storaro e Bertolucci utilizaram em *O Último Imperador* (1987).



Figura 7 - Man handing a letter to a woman in the entrance hall of a house (1670), Pieter de Hooch
Fonte: Rijksmastersofthegoldenage¹¹

¹¹ Disponível em: <https://www.rijksmastersofthegoldenage.com/portfolio/man-handing-a-letter-to-a-woman-in-the-entrance-hall-of-a-house-pieter-de-hooch-1670>. Acesso em 17/11/2017.

A compressão, ou, em uma linha mais fenomenológica, a apreensão dos espaços pelo olhar, passa, invariavelmente, pela interação da luz para com esses espaços, conforme Aumont descreve em uma passagem de seu livro *O Olho Interminável* (2004):

O importante é a tendência maciça a não mais considerar a luz em si mesma como um fluido misterioso, mas em sua relação com os objetos. (...) só há luz, primeiro, emitida por certos objetos excepcionais (até a eletricidade, são quase que exclusivamente o sol e o fogo), ou, segundo, refletida por todos os outros objetos (2004, p. 177).

Se a luz só existe enquanto fenômeno no momento da revelação, o espaço só se abre a experimentação após a revelação dessa luz, ao refleti-la ele se insinua quase como um fenômeno que decorre de um outro fenômeno. Enquanto a luz está condicionada a relação entre o momento da revelação e a presença do sujeito a ser sensibilizado, o espaço esta suscetível tanto a revelação e ao sujeito quanto a sua própria revelação a partir dos caminhos que a luz percorre nele, de maneira a evidenciar seu todo.

No caso da cena escolhida, em específico, pode-se pressupor que a compreensão de uma profundidade espacial tão singular, com suas peculiaridades orientais, para os olhos de um sujeito observador ocidental, passa, segundo fora mostrado por David Bordwell (2013), por uma construção histórico-cultural que legitima o olhar. Mais do que isso, retoma, em certos aspectos, um modelo mais plano de construção do espaço cênico já assimilado por esse sujeito e que, aparentemente, havia caído em desuso. Bordwell chama esta estilística em determinada passagem de seu livro de “cinema de varal”. A própria intenção por trás do cruzamento entre o filmico e o pictórico nessa pesquisa já pressupõe um movimento contrário no sentido de revelar que, mesmo de forma mais qualitativa, essa abordagem compositiva intitulada *varal* encontra certos desdobramentos na arte cinematográfica contemporânea e que muito decorre de sua relação referencial com a pintura.

4 O filmico e o pictórico em *O Conformista*

Na sequência, dá-se início a observação das cenas selecionadas do segundo filme proposto, *O Conformista* (1970). Desta vez, como fora exposto logo no início da pesquisa, o universo filmico gira em torno das implicações sociais do regime fascista na Itália do final dos anos 1930 até a metade dos anos 1940.

Diferente do primeiro filme analisado, Vittorio Storaro transita por um caminho visual mais familiar, ocidental, predominantemente perspectivista. No caso do filme em questão, o diretor é influenciado por figuras referenciais na cinematografia da época, como, por exemplo, Raoul Coutard da *Nouvelle Vague* e Gianni Di Venanzo do Neo-Realismo Italiano.

Se a ascensão das ideologias supremacistas na Europa durante o período das grandes guerras mundiais serviram para evidenciar uma polarização política, a abordagem particular que Storaro faz da luz segue nessa mesma linha para indicar ao sujeito observador, como uma segunda intenção, a dualidade tanto das inclinações éticas dos personagens quanto das circunstâncias que os envolvem. Na mesma medida, o diretor é capaz de condensar, simbolicamente, no contexto de apenas um plano, toda a carga dramática de uma macro conjuntura ao atribuí-la ao componente luz, por exemplo. O próprio Storaro revela em uma entrevista para o portal *Film and Digital Times*, seu entendimento relativo à relevância de uma plena compreensão das potencialidades da luz:

Nós precisamos ter consciência da simbologia, da fisiologia, da dramaturgia da luz e das cores para entender o motivo de nossas escolhas em cinematografia. Não devemos temer a linguagem das cores se nós soubermos o seu valor e o impacto que eles têm sobre a percepção humana (STORARO, 2016, online)¹².

A partir disso, o estudo propõe-se a observar como tais características relativas à luz utilizadas por Vittorio são exploradas em favor da arte cinematográfica a partir de três eixos selecionados para análise: primeiro, na forma da questão arquitetônica e a projeção do espaço, depois com a sombra expressiva como "objeto" em sua projeção e, por último, o reflexo de vidros e espelhos e a opacidade da superfície como fenômeno. A partir destes eixos, novamente, o caminho é o de descrever empiricamente as cenas e cruzá-las com a linha teórica adotada.

4.1 A questão arquitetônica e a projeção do espaço

Para a primeira cena a ser analisada nesta segunda etapa, optou-se por uma passagem situada nos momentos finais do filme. Na visão do pesquisador, esse momento sintetiza não apenas como foram usados os principais recursos do repertório cinematográfico até então,

¹² Disponível em: <https://www.fdtimes.com/2016/12/30/vittorio-storaro/>. Acesso em 28/11/2017

mas, principalmente, a condição dicotômica na qual estes foram empregados. De forma específica, o empenho dos recursos se refere a sua contribuição na construção de espacialidades particulares e no uso narrativo da luz com o intuito de sinalizar questões antagônicas que permeiam a trama.

Com a derrocada dos principais países do Eixo, dentre eles a Itália, uma nova condição política se desenha no Velho Continente, o que, para o recém “conformado” Marcello Clerici, representa mais um possível momento de instabilidade identitária. A cena em questão, conforme mostra a Figura 8, vem após uma sucessão de outras breves passagens relacionadas com a notícia sobre a queda de Mussolini. Quando Giulia, esposa do protagonista, avisa-o sobre uma ligação recebida de Ítalo (José Quaglio) para marcação de um encontro ao qual ela pede que o marido não vá. Logo após, desenrola-se um diálogo no qual Giulia se mostra ciente da relação prévia de Marcello com o regime e de seu provável envolvimento na morte dos Quadri.

Apesar do espaço apresentar-se, aparentemente, como limitado, vide o predomínio de sua distribuição em planos, pode-se perceber uma certa presença de linhas de perspectiva em parte dele, cuidadosamente posicionadas do lado do quadro que se encontra Marcello, à direita, de maneira a contrastar com a ausência dessas na parte que acolhe Giulia, à esquerda. Essa diferenciação é reforçada pela subdivisão ao qual o quadro é submetido, com uma espécie de moldura interna que assim se estabelece em função da parede estrategicamente disposta em simetria entre os personagens. Este elemento atua na construção em profundidade tanto quanto na separação do quadro em duas partes distintas. O que contribui no sentido de um entendimento desse espaço, que segundo Aumont:

(...) o espaço não é um percepto, como são o movimento ou a luz, ele não é visto *diretamente*, e sim *construído*, a partir de percepções visuais, como também cinésicas e táteis. Ver espaço seria, portanto, necessariamente *interpretar*, à custa de uma construção já complexa, um certo número de informações visuais (AUMONT, 2004, p. 142).



Figura 8 - Plano de O Conformista, 1970

Fonte: imagens capturadas pelo autor.

Cabe destacar ainda que a percepção desse espaço, por parte do observador, passa, invariavelmente, pela relação entre este e os demais componentes visuais, como no caso de um dos focos da presente pesquisa: a luz que, nesse caso, independentemente de sua presença ou ausência, no como se estabelece sua interação com o espaço.

A construção desses contrastes que evidenciam a separação visual entre o casal tem na luz mais um componente primordial dentro de sua construção cinematográfica. Assim sendo, sua decomposição na forma de cor, na medida em que se apresenta aos olhos, condiciona a experiência perceptiva quando, a partir dessa diferenciação, induz o observador, mesmo que em nível indireto, a perceber uma condição oposicionista instituída entre os dois personagens. Em Giulia, há luz frontal, branca, reveladora e em Marcello uma manifestação superior, levemente lateral e azulada, que faz submergir seu rosto nas sombras. Um *chiaroscuro*¹³ moderno que, apesar de uma composição predominantemente em “low-key” e com alto contraste, adiciona a essa mistura um novo componente: o uso narrativo da cor presente nessa luz.

A trama apresenta, com o seu desenrolar, um emprego dicotômico exuberante da expressividade do componente cromático dessa luz. A narrativa é nitidamente separada em dois blocos: um com seu centro em Roma, concentrado na primeira etapa do filme, e outro que se passa em Paris e ocupa predominantemente a segunda metade. Cabe ressaltar ainda que ambos são “costurados” por um trânsito constante de “flashbacks”. Enquanto a Roma de Marcello preserva uma certa fidelidade cromática análoga, no que pese sua referência para com o real, apesar de sua pouca saturação, a Paris dos Quadri é mais complementar, saturada, apesar de fria, vide a predileção especial de Storaro pela *blue hour*¹⁴. Tal ambientação remete a obra do pintor estadunidense Maxfield Parrish em seu quadro *Enchantment* (1913), que pode ser verificada nas Figuras 9:

¹³Palavra italiana para "luz e sombra". E, um estilo de representação visual caracterizado pelo alto-contraste (pouca presença de tons intermediários) popularizado a partir da pintura renascentista do século XV.

¹⁴ Período entre o fim do dia e o começo efetivo da noite, onde o sol se encontra abaixo da linha do horizonte, mas a luz dele ainda se encontra presente indiretamente.



Figura 9 - Plano de O Conformista, 1970

Fonte: imagens capturadas pelo autor.

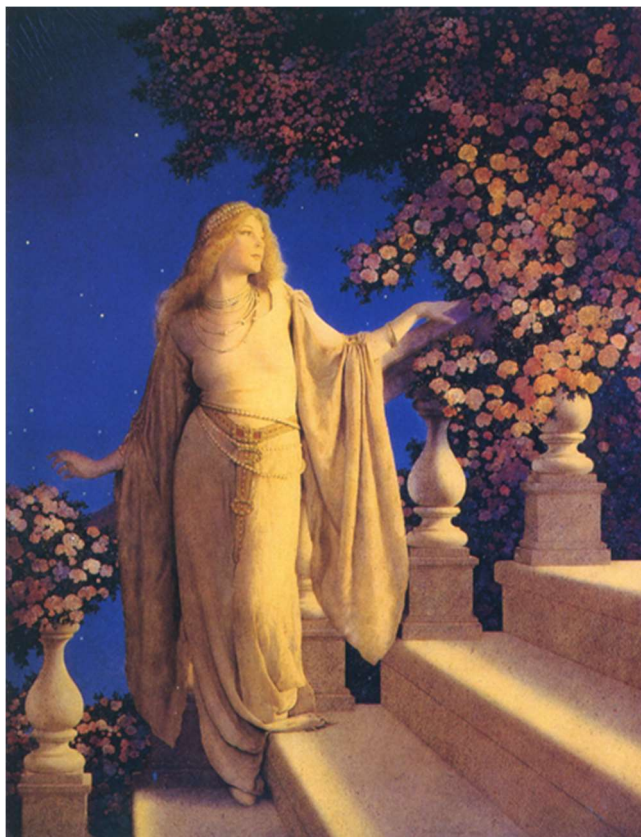


Figura 9.1 - *Cinderella, aka Enchantment* (1914), de Maxfield Parrish

Fonte: Imagem retirada do Livro “Worlds of Enchantment: The Art of Maxfield Parrish”

A ideia de que uma sensação específica que se manifesta de forma coletiva estar atrelada a uma cor em particular responde, inevitavelmente, a questões de ordem cultural que, por sua vez, decorrem de um certo processo histórico-cumulativo. Seguindo na linha genealógica que fora explorada por Jonathan Crary (2012), essa sensação revela uma espécie de percurso de estruturação perceptiva. O autor não ressalta tais reconfigurações no sentido de evidenciar as transformações do próprio sujeito observador, ao contrário, procura compreendê-las como efeitos de uma ampla reorganização de saberes que influenciam definitivamente as capacidades cognitivas e consequentemente seus meios de atenção.

Dentre as mais diversas reorganizações ao qual o sujeito, e principalmente seu olhar, atravessaram ao longo dos últimos séculos, a questão relativa à capacidade de percepção espacial simulada, conforme analisada na cena em questão, é de interesse central para essa pesquisa, vide a relevância evidente, na forma da influência do componente arquitetônico no processo imersivo do sujeito, bem como seu desdobramento na forma de sua projeção que atua incisivamente em âmbito sensorial. Ou seja, chega-se à experiência através de uma certa estrutura presente na imagem. Esse “caminho” que está sugerido reivindica um repertório de

posicionamento histórico de quem vê. A perspectiva e sua identificação por elementos de delimitação da profundidade é decorrente da formação de um sujeito observador que “aprendeu a ver” o espaço dessa forma. No entanto, tal estrutura pode criar condições para a percepção fenomênica do espaço. Nesta o olhar, ao invés de seguir o caminho do rigor da descrição de um espaço, mergulha em um ambiente proposto para a diegese e é envolvido de maneira fenomênica em uma imagem que devolve o olhar que é lançado a ela.

Se a formatação específica desse espaço insere o olho do observador dentro de um verdadeiro labirinto de formas e caminhos, com suas respectivas sensações atreladas, o componente luz, e sua variação em cor, atua quase que sinalizando o sentido de leitura proposto.

Esses dois traços, o enquadramento como gesto criador e, em suma, a cor como sistema, tendem, ao contrário, a evocar, mais do que qualquer fantasia de espaço cavo, a fantasia da superfície viva, da articulação quase orgânica de um espaço “virtual” que teria suas próprias leis. (AUMONT, 2004, p. 224)

Em conjunto, tais características, segundo Aumont, são a base da alquimia que transforma esses dados em algo vivo, cinematográfico, na falta de um adjetivo mais superlativo.

4.2 A Sombra expressiva como "objeto" em sua projeção

Na sequência, dando continuidade à análise, foram escolhidas duas cenas com o intuito de evidenciar a reincidência do uso quase objetificado da luz e da sombra projetadas enquanto ferramenta narrativa. Além de estarem situadas no primeiro arco do filme, ainda em Roma, as duas contemplam uma abordagem semelhante no que tange o uso desse recurso. Na imagem ilustrada pela Figura 10 (página 39) o protagonista visita sua noiva Giulia, logo após uma emblemática, e longa, conversa que tem com seu amigo Ítalo, onde este o instrui em como deve proceder em sua busca para se “conformar”. Já a segunda imagem, também Figura 10 (página 40), faz parte da sequência na qual o protagonista tem um encontro com um membro do alto escalão do governo de Mussolini a respeito de um plano que pode lhe ajudar em sua pretensa escalada profissional dentro do partido.



Figura 10 - Plano de O Conformista, 1970

Fonte: imagens capturadas pelo autor.



Figura 10 - Plano de O Conformista, 1970

Fonte: imagens capturadas pelo autor.

Para Bertolucci, Marcello simboliza uma geração entorpecida pela influência do fascismo, condição esta que Vittorio Storaro opta por “materializar”, na forma de uma alegoria visual. O diretor pinta, com suas longas sombras projetadas e seus raios de luz alternados correspondentes, uma verdadeira jaula metafórica de maneira a praticamente induzir o observador a sentir um certo aprisionamento do protagonista por parte dessa onipresença negativa condicionante. Em ambas as cenas, mais uma vez, o anteparo, dessa vez composto por janelas, desempenha um papel construtivo no sentido de moldar a forma dessa luz, mas é na sua projeção na parede e no chão, com a forma que ela adquire ao passar pela persiana vertical ou pelas travessas das janelas da Figura 10 que, efetivamente, constrói-se uma padronagem entre a sombra e a luz que, conseqüentemente, remete a forma de uma grade, logo, levando em consideração seu contexto, uma prisão.

Essa separação aparente entre luz e sombra, segundo o próprio Storaro, atua também representando um rompimento evidente entre a consciência, na forma da luz, e a inconsciência, enquanto ausência dessa. Assim, o diretor faz transbordar visualmente o conflito interno do protagonista no melhor estilo expressionista: enclausurado entre a luz e a sombra.

Além de indicar um certo determinismo do meio que condiciona o caminho do protagonista, tem-se nessas sombras que o envolvem uma alusão ao que ele esconde, inclusive de si mesmo. Nesse jogo entre luzes e sombras, o cenário passa a atuar quase como um personagem, ao menos no que tange sua contribuição narrativa, recurso característico da obra do pintor norte-americano Edward Hopper, por exemplo, conforme figura 11:



Figura 11 - Morning Sun (1952), Edward Hopper
Fonte: edwardhopper.net¹⁵

Assim, Storaro confere ao desenho de sua luz um caráter não apenas técnico, mas efetivamente narrativo. Sua luz delimita os espaços na medida que os disputa com a sombra, permitindo-nos, com os desdobramentos de sua projeção, perceber e, acima de tudo, sentir a ambientação como um todo. A relevância da condição dessa luz é tamanha que ela em si, bem como a circunstância que ela propicia, desenham-se como o assunto da cena propriamente dito, rivalizando em níveis de grau de atenção com a própria figura do protagonista.

Há uma condição inquietante na diferença entre a iluminação do ambiente interno, quase uma penumbra, imersiva, repressiva, e o que pertence ao externo, quase “fora-de-campo”. Essa exterioridade assume a forma de uma luz que confere com seu contraste extremado, mesmo que indiretamente, uma forte sugestão libertadora, na forma do possível, do outro lado da janela, do outro lado das escolhas pressupostas do caminho dessa doutrinação totalitarista que se insinua no horizonte.

Cabe ainda ressaltar que outro componente que contribui decisivamente no sentido da construção dessa aura pesarosa que envolve Marcello reside no isolamento com o qual ele é enquadrado. Hora enfrentando sozinho o espectador, centralizado no quadro, olho no olho, ou mesmo quando divide um espaço de socialização com outros indivíduos, conforme exemplos

¹⁵ Disponível em: <https://www.edwardhopper.net/morning-sun.jsp>. Acesso em 28/11/2017

da Figura 10 à direita, este ainda parece individualizado, isolado tanto pela diferença de tamanho relativo, quanto pelo sentido de seu deslocamento, e olhar, oposto ao dos demais.

A confluência desses recursos tem na objetificação dessa luz, no quadro, por intermédio do olho desse fotógrafo-pintor, que a apreende como um objeto palpável, a impressão visual de uma manifestação essencialmente fenomênica. Isso ocorre apenas no próprio “olhar” em uma espécie de encontro com este objeto luminoso. O que para Aumont repercute diretamente no como se estabelece a relação sujeito observador e componente observado.

Sternberg, que iluminou ele próprio alguns de seus filmes, fez disso uma especialidade estilística da luz utilizada para dividir o espaço, para compartimentá-lo indefinidamente, para produzir uma atmosfera de sufocamento e de angústia, para sugerir, enfim, o isolamento e o aprisionamento moral das personagens. (AUMONT, 2004, p. 178)

Os mais variados desdobramentos da forma que essa luz adquire ao interagir com o espaço, bem como a intensidade que ela carrega, constroem no sentido de enfatizar dramaticamente essa luz que, por sua vez, faz-se presente a partir da interação com os corpos, do anteparo que a revela. É a partir da expansão fenomênica, através dos objetos, pela sua projeção, que ela adquire a potência de criar formas e, conseqüentemente evocar sensações culturalmente vinculadas a essas.

Dessa maneira, pode-se pressupor que Storaro, tanto quanto Hopper, enxerga na luz um potencial outro que não apenas uma pré-requisito técnico de produção, mas de maneira que esta enquanto objeto, no âmbito de sua manifestação em projeção, denota uma forma latente que enquanto presença fenomênica se revela como matéria e objeto. Há nessa percepção algo de genealógico no sentido que a pintura “materializa” este objeto-luz. Dessa forma, pode-se assumir que, de alguma maneira, um genealógico, o conhecer a manifestação da luz pela pintura, precede o fenomenológico, na forma da relação que se tem com ela.

4.3 O reflexo de vidros e espelhos e a opacidade da superfície como fenômeno

Por fim, a última cena escolhida para ser analisada nesta pesquisa, representada pela Figura 12, não assim o foi por acaso, pois o seu desenrolar, que envolve o destino do Professor Quadri (Enzo Tarascio) e sua esposa Anna (Dominique Sanda), de tão relevante influi na própria estruturação da narrativa. A principal cena que entrecorta e costura a

história, o caminho de Marcello até o fatídico encontro com o casal, desemboca técnica e moralmente na sequência selecionada.

Além de evidenciar efetivamente a inclinação moral do protagonista, vide a frieza com a qual encara a situação, bem como o papel que este desempenha na morte dos Quadri, a cena carrega uma característica particular no que tange o emprego específico de um recurso pontuado ao longo da trama: o reflexo, principalmente ao reforçar a capacidade única deste de expansão do universo da diegese. Agora não mais prevalece apenas o recorte específico ofertado pelo dispositivo, por intermédio de sua “janela”, mas sim um vislumbre do todo que forma esse universo e, que, em condições normais, completar-se-ia intrinsecamente apenas no nível da dispersão do sujeito observador.

Se a condição efêmera do próprio fazer cinematográfico já confere uma certa singularidade a este, uma circunstância fílmica que envolva tal expansão dessa realidade simulada, na forma de uma quase duplicação desse espaço virtual, indica não só um crescimento quantitativo na capacidade comunicacional desta, mas, principalmente, um ganho exponencial no seu potencial de sensibilização.

Mais uma vez a estruturação de um espaço cênico sensível ao potencial perceptivo do sujeito observador contemporâneo passa invariavelmente por uma estratificação desse em planos, independentemente de sua predisposição perspectivista ou não. Para tal, por exemplo, tem-se o uso de um recurso clássico da cinematografia: a neblina presente no ar que carrega um potencial narrativo múltiplo ao atuar tanto no sentido “volumétrico”, ao desenhar o caminho da luz no plano de fundo, na mesma medida que confere também um certo ar misterioso, quanto como de localização cronológica ao indicar um provável horário dentro do dia em que a cena se desenrola, no caso um alvorecer.



Figura 12 - Plano de O Conformista, 1970

Fonte: Imagem capturada pelo autor.

Já a presença dessa luz que incide sobre o vidro confere a esse componente uma certa opacidade narrativa ao construir uma delimitação espacial entre o plano intermediário, o interior do carro onde está o casal, e o primeiro plano com o vidro e todo o componente “fora-de-campo” que sua capacidade reflexiva traz para dentro do quadro. Essa construção ainda opera, de certa forma, no sentido de uma invasividade desse espaço interno, quase como sobrepondo a presença do casal. Tal abordagem visual converge com a linha fenomênica proposta pela pintora estadunidense Georgia O’Keeffe, conforme exemplo da Figura 13.

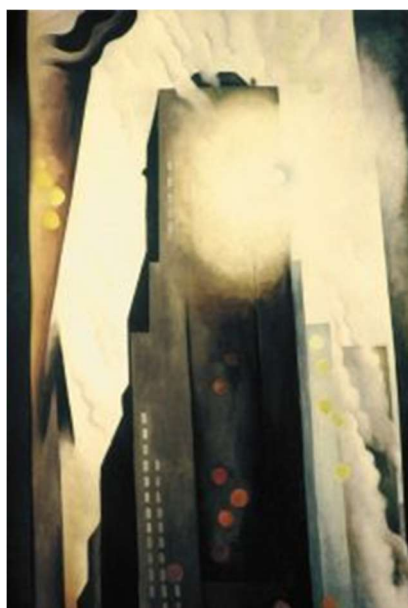


Figura 13: The Shelton with Sunspots (1926), Georgia O’Keeffe
Fonte: Art Institute Chicago¹⁶

Mais uma vez, a luz atua como principal veículo no sentido de estimular a percepção fenomenológica, nesse caso, mais do que nunca, a obviedade de sua presença evoca para si quase um protagonismo narrativo. No caso do enquadramento escolhido, este tem suas implicações redimensionadas quando essa luz associa ao espaço por meio de uma espécie de “opacificação” deste, todo o componente “fora-de-campo”, que é praticamente enxertado na zona designada até então para o “campo”, duplicando e ao mesmo tempo relativizando sua construção espacial e, conseqüentemente, sua percepção por parte do sujeito observador. Essa observação converge com a linha fenomenológica de análise relativa às particularidades do quadro apontadas por Jacques Aumont em seu livro, quando este assim o delinea:

¹⁶ Disponível em: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/104031>. Acesso em 06/01/2018

O quadro, nos diz ele, em suma, pode abrir ou fechar a obra; ele pode obrigar o olhar a percorrê-lo ou incitar o espírito a vagabundear para além de seus limites. E acrescentarei, por meu lado, que, em geral, ele faz os dois (BAZIN *apud* AUMONT, 2004, p. 119).

Dá-se então, no quadro, uma revelação, quando do instante em que é posta toda a espacialidade desse universo fílmico, em grande parte como efeito de um reflexo, diante de quem vê, literalmente justapondo-a espacial e narrativamente a cena. A quase “objetificação” desse reflexo no quadro é, de certa forma, um reconhecimento desse espaço virtual que está contido na cena: existe apenas como potência, mas não está efetivamente materializado nela, apesar de fazer-se presente por intermédio de seu reflexo.

Se o universo fílmico por si só já representa um simulacro do real, o reflexo contido dentro dele indica uma terceira variante desse referencial primeiro, porém, parece que esse sujeito que busca uma certa identificação relativa, verossimilhante, com esse universo fílmico, projeta nesse pequeno recorte, nessa janela dentro de outra janela, uma condição paradoxalmente mais próxima desse parâmetro primeiro do que da própria realidade da diegese. A circunstância parece seduzir a curiosidade latente desse olhar que busca estímulos, que vagueia, atuando de forma centralizadora.

Cabe ainda ressaltar como a inserção de cada pequeno elemento, ou a manipulação dos existentes, pode condicionar a percepção do observador por um caminho sensorial completamente diferente. Como no caso, por exemplo, da cena em questão, onde, a partir de um leve deslocamento no eixo da câmera, tem-se um impacto substancial não necessariamente na forma como se vê essa cena, mas o que se sente a partir dessa mudança aparentemente menor. Essa inclinação desestabiliza uma premissa física básica relativa a capacidade de orientação espacial inerente a todo ser humano em relação às linhas presentes no nosso cotidiano que, salvo raras exceções, tem na linha do horizonte, com sua predisposição horizontal, um ponto de referência. No caso da cena em questão, as linhas adquirem uma certa inclinação diagonal, sutilmente sugeridas ao longo do quadro que confere ao plano quase uma característica de ângulo holandês¹⁷. Tal situação incita no espectador uma sensação de instabilidade. Essa alteração perceptiva só afeta a leitura do observador pois ela representa uma variação nas condições que ele foi historicamente condicionado.

¹⁷ Se refere a uma posição de câmera deliberadamente inclinada para um dos lados de maneira que a linha do horizonte, quando visível, por exemplo, aparente estar inclinada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na busca por respostas, durante o decorrer da presente pesquisa, o autor encontrou a partir do cruzamento entre os dois paradigmas metodológicos propostos, a fenomenologia, predominantemente com Jacques Aumont (2004) e a genealogia por intermédio da contribuição de Jonathan Crary (2012) e de David Bordwell (2013), um caminho no qual o “sentir” se provou mais produtivo do que o racionalizar, ao menos no que tange o processo de construção de saber.

Ao dissecar não apenas o como se dá a estruturação estilística que caracteriza a obra do diretor de fotografia italiano Vittorio Storaro mas principalmente o que se sente a partir da interação do sujeito com as mais diversas organizações visuais que o diretor propõe, o autor buscou experimentar um caminho perceptivo menos condicionado ao partir inicialmente de um momento puro de observação que, conseqüentemente, faz sentir para só então buscar um entendimento em relação à origem dessas sensações, na forma de uma desconstrução de ordem técnico-estética que aponta no sentido de um diálogo estético e poético com as técnicas.

Esse percurso de experimentação, e redescoberta, sensorial permitiu uma leitura minuciosa do papel da fotografia na construção deste conjunto estilístico que, além de evidenciar o que já se suspeitava, no caso da relação do diretor com as demais artes em especial às plásticas, permitiu uma delimitação mais precisa do limiar entre a contribuição do pictórico e do fílmico na construção de espaço cênico, como na forma, por vezes literalmente, da luz.

[...] começar falando da luz é, apesar de tudo, revelar uma escolha, a do cinema, já que a luz pictórica é sempre a ideia de uma luz. Só que o que é primordial em pintura não é evidentemente a luz, e sim a cor (AUMONT, 2004, p. 181).

Apesar da condição tecnológica atual conduzir a um certo afastamento em relação ao componente artesanal da produção fílmica, uma particularidade relativa a uma etapa em específico da finalização, a colorização, sugere um certo ponto de aproximação entre as artes, vide que, por analogia, seu processo de produção trata a luz em proximidade como esta é entendida na pintura, enquanto cor, uma “camada de luz”.

Se o fazer cinematográfico deriva ou não de certas práticas correlatas e historicamente instituídas pela arte pictórica nos últimos séculos ou, ainda, se a sombra de sua própria

relevância se projeta sobre o caminho das artes plásticas de maneira a ofuscar a criatividade latente desta, é o tipo de questionamento que pode conduzir a discussão para um caminho comparativo que, no caso da presente pesquisa, soa menos relevante. O que parece evidente, após essa jornada investigativa pelos caminhos da percepção, é que o que sustenta a própria relação entre estas artes se insinua mais como uma construção cooperativa de saberes específicos sobre o olhar do que uma série sucessiva de apropriações cumulativas de ambas as partes.

Mas o que se provou mais relevante foi identificar em Storaro não apenas o como são empregadas as ferramentas que culminam na textura particular de seus filmes, mas de que maneira ele, ao fazer cinema, literalmente, pinta com a luz. Cabe ainda ressaltar que, na mesma medida que interessava à pesquisa identificar certos caminhos históricos que evidenciam o que de pictórico há na obra de Vittorio, também era imperativo entender, ou ao menos buscar entender, os caminhos da percepção e como está, na forma do olhar do sujeito observador, é instigada pelas artes visuais e seus meandros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BLOCK, Bruce. **A Narrativa visual: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais**. São Paulo: Elsevier, 2010.

BORDWELL, David. **A história do Estilo Cinematográfico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (Org.) **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

GOODRIDGE, Mike e GRIERSON, Tim. **Dirección de Fotografía Cinematográfica**. Barcelona: Blume, 2012.

LEMO, Flávia e JUNIOR, Hélio. **A genealogia em Foucault: uma trajetória**. Florianópolis: Psicologia & Sociedade vol. 21, nº3, 2009.

APÊNDICE 1 - Filmografia relacionada com Vittorio Storaro

Café Society. Direção: Woody Allen. Direção de fotografia: Vittorio Storaro. Estados Unidos, 2016. 96 min.

Caravaggio. Direção: Angelo Longoni. Direção de fotografia: Vittorio Storaro. Itália, 2007. 180 min.

Cinematographer Style. Direção: Jon Fauer. Estados Unidos, 2006. 86 min.

Dick Tracy. Direção: Warren Beatty. Direção de fotografia: Vittorio Storaro. Estados Unidos, 1990. 105 min.

Goya (*Goya en Burdeos*). Direção: Carlos Saura. Direção de fotografia: Vittorio Storaro. Espanha, 1999. 107 min.

O Conformista (*Il conformista*). Direção: Bernardo Bertolucci. Direção de fotografia: Vittorio Storaro. Itália, França, Alemanha Ocidental, 1970. 113 min.

O Feitiço de Áquila (*Ladyhawke*). Direção: Richard Donner. Direção de fotografia: Vittorio Storaro. Estados Unidos, 1985. 121 min.

O Pequeno Buda (*Little Buddha*). Direção: Bernardo Bertolucci. Direção de fotografia: Vittorio Storaro. Itália, França, Reino Unido, Liechtenstein, 1993. 123 min.

O Último Imperador (*The Last Emperor*). Direção: Bernardo Bertolucci. Direção de fotografia: Vittorio Storaro. Reino Unido, Itália, China, França, Estados Unidos, 1987. 163 min.

Reds. Direção: Warren Beatty. Direção de fotografia: Vittorio Storaro. Estados Unidos, 1981. 195 min.

Último Tango em Paris (*Ultimo tango a Parigi*). Direção: Bernardo Bertolucci. Direção de fotografia: Vittorio Storaro. França, Itália, 1972. 129 min.

Writing with Light: Vittorio Storaro. Direção: David Thompson. Estados Unidos, 1992. 54 min.

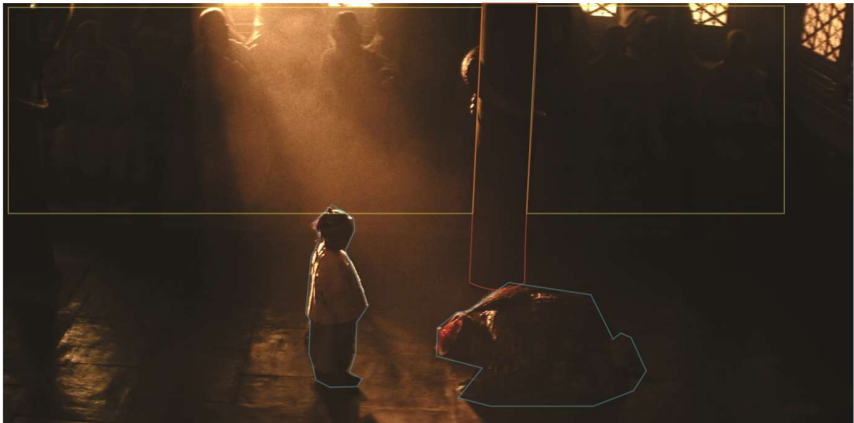
APÊNDICE 2 – Exercícios de percepção visual

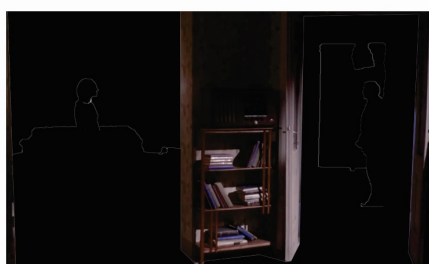


Qualidade da luz: x dura suave	Direção da luz: 1. Janela (acima e atrás, backlight - recorte e divino) 2. Fill (espaço off, abaixo, volume)
Cor da luz:	Relação de contraste: alta baixa



1º Plano - 2º Plano - 3º Plano

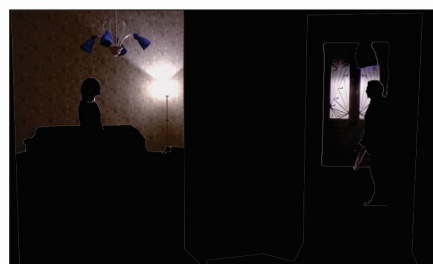




1° Plano

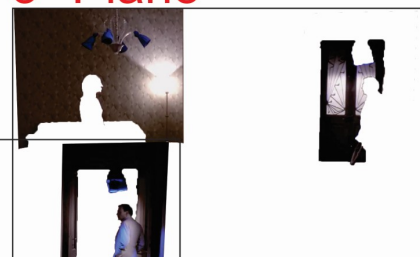


2° Plano



3° Plano

3° Plano



2° Plano

1° Plano

