

Territórios da poesia no Sertão do Cinema: contribuições da direção de fotografia

Ronald JESUS

Doutorando, Universidade de Brasília – UnB – Brasil

fotoronald@hotmail.com

Susana DOBAL

Universidade de Brasília – UnB – Brasil

sudobal@gmail.com

Resumo: Esse artigo busca demonstrar como a Direção de Fotografia pode contribuir na criação de imaginários sobre territórios do Sertão – regiões áridas e semidesérticas do Nordeste e Centro-Oeste brasileiro. Evidenciamos, através de análise fílmica, visionamento de *making ofs*, coleta e realização de entrevistas, o quanto os métodos de invenção situados nos domínios dos fotógrafos atuam como elementos de poesia, fazendo uso da metáfora e da alegoria (Pasolini, 1982; Savernini, 1999), tanto na representação do espaço quanto nas apresentações dos personagens. Nosso marco teórico centra-se no ato criador (Salles, 1998) e na imaginação do espaço e do território (Lefebvre, 2006; Santos, 2006). O texto é dividido em três partes: O Sertão no Cinema Brasileiro; A direção de fotografia como criadora de espaço e poesia e Imagens poéticas do território Sertanejo. Nesse último, investigamos a contribuição da direção de fotografia em três filmes recentes: *Deserto* (Weber, 2016), fotografado por Rui Poças, AIP; *Por trás do Céu* (Soh, 2016), fotografado por Azul Serra, e *Big Jato* (Assis, 2016), fotografado por Beto Martins.

Palavras-chave: direção de fotografia, cinema de poesia, sertão brasileiro, deserto, território

Abstract: *This paper intends to demonstrate how cinematography can contribute to the imaginary about the territories of the Sertão – arid and semi-desert regions of the Northeast and Central-West of Brazil. By means of film analysis, making ofs and interviews, we highlight how methods of creation used by cinematographer’s act as elements of poetry (Pasolini, 1982; Savernini, 1999) making use of metaphor and allegory, both in the representation of space and the presentation of characters affected by it. Our theoretical framework focuses on the poetics of the creative act (Salles, 1998); and on the imagination of space and territory (Lefebvre, 2006; Santos, 2011). The text is divided in three parts: The Sertão in Brazilian Cinema; Cinematography as creator of space and poetry and Poetic images of the “Sertão” territory. In the latter, we will investigate the contribution of the cinematography in three recent films: Deserto (Weber, 2016), cinematography by Rui Poças, AIP; Por trás do céu (Soh, 2016), cinematography by Azul Serra, and Big Jato (Assis, 2016), cinematography by Beto Martins.*

Keywords: *cinematography, cinema of poetry, brazilian hinterland, desert, territory*

Mítico, vasto e forte, o Sertão tem sido um imponente cenário no Cinema Brasileiro. No Brasil, país de dimensão continental de grande variedade cultural e geográfica, a ideia desse território absorve significados mais distantes de seu conceito original – de espaço distante do litoral. Sertão, por aqui, remete à aridez, deserto, rusticidade, rudez,

simplicidade, miséria e aspereza. Essas imagens oscilam no cinema, variando de filme para filme, de modo que, por vezes, a narrativa precisa se adaptar às surpresas e às imposições dessa paisagem, desse espaço, que se apresenta como personagem imenso. Nesse processo, toda a equipe precisa estar aberta a buscar soluções para a realização dos filmes e para a coerência, imersa em realidades e aspectos apresentados por esse território - conceito que une aspectos geográficos e socioculturais. Partindo desses pressupostos, fazemos um breve histórico do Sertão cinematográfico, investigando e enfatizando aspectos relacionados à direção de fotografia em diferentes narrativas e contextos. Para isso, selecionamos entrevistas de fotógrafos, cenas de filmes, atos de criação, juntamente com teorias em torno da poesia, do território e do espaço. Vale destacar as entrevistas disponíveis pela Associação Brasileira de Cinematografia - ABC como fonte de consulta. Falamos, ainda, com os diretores de fotografia Rui Poças (APC) e Azul Serra, que cederam relatos sobre suas experiências profissionais no Sertão brasileiro, abrindo novas perspectivas para a compreensão das imagens criadas.

1. O Sertão no Cinema Brasileiro

Desde os anos 50, com *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, o Sertão tem sido importante palco e portal do cinema brasileiro para o mundo, seguido cronologicamente pelo movimento do Cinema Novo, que, em seus primeiros anos, trouxe *Vidas Secas* (1963), *Os fuzis* (1964) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), apresentando a proposta de libertar o cinema do padrão comercial alienado das condições locais. Nesse contexto, em 1965, Glauber Rocha apresentou o manifesto *Estética da Fome*, em que associava a descrição literária da miséria à necessidade de uma narrativa cinematográfica correspondente a ela, exemplificando alguns princípios do movimento baseados em uma estética comprometida com a realidade nacional:

O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de '30, foi agora fotografado pelo cinema de '60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político (Rocha, 2004: 64).

Após a apresentação desse manifesto, Rocha fez, ainda, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), levando as cores sertanejas à tela do cinema. Elas, porém, não faziam concessões ao cinema comercial pois o Sertão em cores continuava território de embate entre a elite agrária aliada ao Estado de um lado, e o povo subjugado de outro. A obra foi uma das últimas, ao lado de *Faustão, o Rei do Cangaço* (1971), a contarem o território e o povo sertanejo fora da atmosfera cômica e erótica que predominou nos anos seguintes, durante a vigência do regime militar no país, quando foram realizados filmes como: *As Cangaceiras Eróticas* (1974) e *Ilha das Cangaceiras Virgens* (1976) e *O Cangaceiro Trapalhão* (1983).

Apesar de não contarem com o engajamento sócio-político característico dos filmes anteriores, as realizações desse período foram importantes para manter o público e a produção cinematográfica nacional durante o regime militar. *O Menino da Porteira* (1976) e *Morte e Vida Severina* (1977) foram exceções, ao retornarem à literatura, à música e ao repente típicos da cultura sertaneja. Passado esse período político, tivemos a temática sertaneja em *Luzia Homem* (1988) e *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1988), até que, no começo dos anos noventa, a cinematografia brasileira enfrenta um

período de estagnação devido ao fim dos mecanismos de fomento durante o governo Collor - vigente entre Março de 1990 e Dezembro de 1992, quando o presidente foi deposto por *impeachment*.

Poucos filmes foram produzidos até 1994, quando novas formas de apoio foram lançadas e pudemos ver o retorno potente de narrativas sertanejas que retomavam aspectos históricos de um Brasil profundo, trazendo a seca, a guerra e a fome, transitando desde o filme de ação até a comédia. Esse momento, denominado *Retomada*, teve como filmes inaugurais obras como *Terra Estrangeira* (1995) e *Carlota Joaquina* (1995), marcando o retorno do fazer cinematográfico voltados para temas brasileiros. Sobre o sertão, filmes como *O sertão das Memórias* (1996), *Baile Perfumado* (1996), *Corisco e Dadá* (1996), *Guerra de Canudos* (1997), *Central do Brasil* (1998), *Eu, tu, eles* (2000) e *O auto da Compadecida* (2000) retornaram a territórios e narrativas mais longínquos, restabelecendo um diálogo com a história e a cultura brasileira em diversos níveis. Desde então, contabilizamos mais de 50 filmes de longa-metragem de ficção que utilizam o Sertão como contexto em diferentes abordagens. Entre esses filmes, para análise, selecionamos três - lançados após 2015 - com o intento de observar a contribuição da fotografia na poética do tema sertanejo no cinema mais recente.

2. A direção de fotografia como criadora de espaço e poesia

O diretor de fotografia, junto ao diretor geral, para fazer no filme um poema, precisa adotar a posição de um poeta, apropriar-se das suas ferramentas para compor alguma coisa no mundo. Pasolini difere o filme literário do filme de poesia, apontando que o primeiro explicita mais a narrativa, enquanto o segundo utiliza dos códigos cinematográficos em conjunto com metáforas, elementos oníricos e subjetivos, deixando algo mais forte na atmosfera, nos entremeios da linguagem. Para Pasolini, a tradição naturalista e objetiva que imperou no cinema “de evasão” abafou os elementos irracionais que lhe são próprios (Pasolini, 1982). Para recuperar o potencial do cinema seria necessário, portanto, recuperar a sua violência expressiva capaz de explorar uma pré-gramaticalidade dos objetos, e, por que não, também de espaços como o Sertão constituído como um patrimônio comum presente na tradição cinematográfica. É interessante, então, buscar entender os métodos de criação das imagens, análise que pode ser feita de diversas formas, entre elas, observando a atuação dos diretores de fotografia no set de filmagem; coletando entrevistas e visionando os *making of's* (Salles, 1998). Nesse processo, podemos observar a relação entre a prática da cinematografia e a representação dos territórios, paisagens e personagens, desde a escolha de uma locação até a finalização do que será visto no cinema.

A ideia de espaço pode ser considerada a partir de Lefebvre (2006), como conceito que reúne o mental, o cultural, o social e o histórico, lidando com a geografia, com as dinâmicas sociais, dos elementos que movimentam e significam realizações e realidades em determinados lugares. Esse conceito se integra como parte da paisagem – o espaço abarcado pela visão, onde se distribuem formas e objetos, como em um quadro. A animação dessas paisagens, a intrusão da sociedade nesses elementos da paisagem é o que a transforma em espaço (Santos, 2006).

Nesse sentido, a direção de fotografia pode ser entendida como criadora de espaço por enquadrar e delimitar dentro da paisagem – aquilo que se alcança com os olhos –, um lugar onde algo acontece, para onde se direciona a atenção com o intuito de construir uma conjunção de sentidos. O fotógrafo faz isso de modos diversos: iluminando, destacando ou ocultando determinadas partes da imagem; enquadrando a porção da paisagem que

será mostrado. Para isso, leva em consideração a contiguidade das ações da narrativa, o contexto histórico estético-social que se desenrola na cena, os elementos extraquadro, assim como o potencial evocativo e poético do que será mostrado.

Para Savernini (2007: 23), o cinema de poesia – pressupondo o estabelecido por Pasolini – busca a indissociabilidade entre forma e conteúdo, onde tanto as abordagens estéticas quanto os resultados visuais dizem algo relevante, perceptível, porém não inteiramente traduzível, seja a respeito das dinâmicas do espaço ou das angústias dos personagens. Essa necessidade poética pode ser – e normalmente é – aumentada quando nos deparamos com paisagens tão fortes como a sertaneja, que, em sua amplitude, traz imaginários históricos que se impõem e colaboram na construção das imagens que nela criamos: praticamente, como veremos a seguir, a paisagem convida o fotógrafo a recriar seus espaços. E, para isso, a poesia, especialmente através do uso da metáfora, se demonstra poderosa aliada do cinema.

3. Imagens poéticas do território Sertanejo

É território do Sertão um conjunto de espaços dominados por essa geografia, tanto no âmbito físico quanto no imaginário. O território da poesia por meio da direção de fotografia é aquele dominado pelo fotógrafo, que compõe e exprime algo mais do que a realidade objetiva. A geografia interage com a narrativa levando inclusive a uma reconfiguração do olhar do diretor de fotografia. Desse modo, ocorre uma ação mútua em que a imagem cria o espaço, estando esse processo intimamente ligado às exigências da paisagem – física e mental. Assim, se faz a ação do território Sertanejo, que se impõe, estabelecendo ou sugerindo a melhor forma de registrá-lo.

Um exemplo dessa atuação do cenário sobre a direção de fotografia é o caso do diretor de fotografia Ricardo Aronovich, que na ocasião das filmagens de *Os Fuzis* (1964), foi surpreendido pelo que chamou de *choque lumínico* e precisou rever seus métodos de fotografar. « Não estava acostumado a violência que há na luminosidade dos céus do Nordeste brasileiro. Tive que estudá-la muito antes de imaginar soluções fotográficas a trama de *Os Fuzis*. »¹ (Aronovich, 2007: 35). O resultado foi a superexposição, que evidenciava a angústia, simbolicamente vinculada a um contexto histórico e político da realidade brasileira. De modo geral, os fotógrafos daquele momento defendiam a representação de um Sertão sem filtros, cru e até mesmo cegante, renunciando à beleza canônica em favor de uma imagem mais coerente com o contexto. Ainda hoje, segue-se nessa busca, mas, como veremos a seguir, essas expressões sertanejas, suas visualidades e culturas seguem em constante mudança.

3.1. Por trás do Céu

Em entrevista à Daniele de Noronha, o diretor de fotografia Azul Serra (2017: s.p.) relatou que desejava para o filme um visual que não trouxesse qualquer verde na imagem, mostrando a seca, sem sinal de vida, o que se tornou inviável devido à necessidade da produção ser realizada em um período que havia muita chuva na região, deixando a vegetação muito à vista. Por outro lado, um dos pontos que facilitou a realização das imagens, sem que o verde as sobrepujasse, foi o fato de a maior parte das imagens serem

¹ Texto no original: « No estaba acostumbrado a la violencia que hay en la luminosidad de los cielos del Nordeste brasileño. Tuve que estudiarla mucho tiempo antes de imaginar soluciones fotográficas convenientes a la trama de *Os Fuzis* » (ARONOVICH, 2007: 35).

realizadas sobre uma pedra, em Lajedo de Pai Mateus, que aparentava um lugar apartado do restante do mundo. Recentemente, conversando conosco para a realização desse artigo, Serra falou mais sobre a imagem do filme, guiada pela força do céu sertanejo.

Caio Soh, o diretor, falou uma frase no início do processo que norteou muito a ideia de como a gente iria trabalhar a fotografia como um todo, especialmente do Sertão, como se olha: “todo mundo tende a olhar para o chão do Sertão. A gente quer olhar para o céu do Sertão”. Como o filme é uma metáfora sobre as buscas do que está além do que a gente pode ver, era muito importante que a gente criasse uma atmosfera onírica [...]. Então, quando você olhasse para o céu, você veria uma efervescência da motivação interna do personagem. E a terra, que é esse lugar onde eles ficaram presos, parados, tendo que viver uma vida difícil, amarrada, seria um lugar estático, não tão fértil (Serra, 2020: s.p.).

Leproso, o jabuti que acompanha Aparecida, foi um dos elementos que apareceram como sugestão do próprio Sertão, encontrado por acaso, atravessando uma estrada dias antes das filmagens. No *making of* do filme (2017), Nathalia Dill, atriz que interpreta Aparecida, conta que o bichinho de estimação já havia sido imaginado como um bode, um gato, um cachorro, até que houve o encontro com o animal que se tornou o personagem. Na história, o jabuti desempenha o papel de um amigo com quem ela compartilha seus planos e devaneios. Enquanto animal que rasteja com asas que lhe foram acopladas, Leproso faz a ponte entre céu e terra, nas aventuras dos pensamentos da personagem (vd. Fig. 1).



Fig.1: Frame de *Por trás do Céu* (2017). Fonte: Telecine (streaming)

Curiosa por entender e descobrir o céu, até colocar em prática o plano de construir um foguete, para saciar esse desejo. Inspirada pela imagem da astronave em uma revista trazida pelo seu amigo Micuim, aparecida dá início a um projeto de ir ao céu e voltar para entender melhor a condição de sua existência naquele lugar. Em uma das poucas cenas noturnas do filme, Aparecida olha para através de um telescópio— que ela batiza como bisbilhotador de céu — e fala sobre sua curiosidade sobre quem estaria lá em cima, rindo de sua desgraça: « o inferno só existe aqui embaixo mesmo » (00:57:53), diz ela, nos fazendo lembrar Calvino (1990: 150), ao mencionar que não há outro inferno senão esse, que vivemos aqui, juntos. A cena dos estupros, com o céu ao fundo e enfocando as ações em close, no nível do chão (vd. Fig. 2) reforça essa ideia, de inferno “aqui embaixo mesmo”. Também é reforçada pelo posicionamento da câmera a ideia de alguém que olha do alto, quando vemos um plano zenital na cena em que Aparecida perde o bebê (vd. Fig.3 3).



Fig.2: *Frame de Por trás do Céu (2017). Fonte: Telecine (streaming)*



Fig.3: *Frame de Por trás do Céu (2017). Fonte: Telecine (streaming)*

Quando Aparecida parte em sua jornada rumo ao espaço, vemos uma fotografia que, enfatiza a beleza da tentativa, emoldurada pela imensidão do espaço celeste e ‘vigiada’ pela lua, que – segundo Aparecida – talvez sirva para camuflar aquele que assiste e ri de sua condição. Ao aproximar-se, a câmera registra o olhar da sonhadora, aguardando a decolagem. Ao mesmo tempo, em outro lugar, seu esposo é ferido – plano mostrado, novamente, no nível do chão, onde existe o inferno. Simultaneamente, essas duas ações que se projetam em direção a elementos diferentes: Aparecida, sonhadora e esperançosa, busca ir ao céu (*vd.* Fig. 4). Edivaldo, alvejado por um tiro (*vd.* Fig. 5), cai ao solo, à terra.



Fig.4: *Frame de Por trás do Céu (2017). Fonte: Telecine (streaming)*



Fig.5: Frame de *Por trás do Céu* (2017). Fonte: Telecine (streaming)

Esse jogo da montagem nos faz transitar entre instantes de fantasia utópica e de realidade cruel. Retornando à sua casa e encontrando o esposo enfermo, ela se enche de ira, afronta a Deus e expulsa seus amigos, incluindo Leproso, ficando sozinha para cuidar de Edivaldo. Vemos imagens dessa solidão emolduradas por um céu nebuloso, mostrando a tensão da personagem sob um céu pesado, refletindo sua fala: « Eu vou tirar o sofrimento da minha cara pra ver se você continua achando graça [...]. A partir de hoje eu sou só uma coisa seca aqui no meio dessa terra. » (01:39:03 – 01:39:22). Sobre esse céu, tão presente, Serra reforça a necessidade que a produção teve, de estar aberta ao que a própria paisagem oferecia, sem lutar contra a iluminação natural e as mudanças constantes que são inerentes de sua natureza incontrolável.

A gente se deu conta de que nosso Sertão é muito imponente. Ela se coloca quase soberanamente, em relação a qualquer outro tipo de elemento que você traga. [...] Uma das características maiores da nossa filmagem era que toda hora o céu estava mudando. Você olhava tinha nuvem, você olhava não tinha mais. Era muito vivo, o céu. Isso muda tudo. A luz, a continuidade, a maneira como você está pensando a própria densidade da cena, o que você vai querer. No fundo, o que acontecia mesmo era que quem ditava o look do filme era o céu. A gente só tentava não atrapalhar. (Serra, 2020: s.p.)

O resultado visual de *Por trás do céu* (2016) pode ser visto como produto da técnica, da sensibilidade artística e da abertura poética em ligação com a própria paisagem, que exige do poeta tanto a inspiração quanto a sintonia com as realidades e nuances estéticas para moldar uma imagem. Vemos então que o chão e o céu enfatizados pela direção de fotografia refletem, afinal, o dilema dos dois personagens principais: a sede de vingança que prendia Edivaldo a um território injusto e a imaginação aérea de Aparecida que a alçava a um território de superação longe do Sertão.

Se a fotografia de um filme e outro são bem diferentes, cada uma expressiva a seu modo, *Por trás do Céu* tem em comum com *Deus e o Diabo na terra do Sol* o fato de que, quem, no filme do Glauber Rocha (1964), guia o vaqueiro Manoel para que ele não se perca no Sertão opressivo aliando-se ao religioso ou ao cangaceiro é sua esposa, Rosa. Também Aparecida busca alguma forma de redenção seja pelo foguete ou pelas asas no jabuti que os levem para ver o que haveria por trás do céu e longe de um Sertão cruel. Ao final do filme, uma partida de fato ocorre, quando o casal e seus amigos deixam o lugar em direção à cidade (vd. Fig. 6).



Fig.6: Frame de *Por trás do Céu* (2017). Fonte: Telecine (streaming)

3.2 *Deserto*

Deserto foi o primeiro filme que Rui Poças, diretor de fotografia português, gravou no Brasil. Em entrevista, ele nos relatou que o maior desafio foi ter que abdicar da ideia de uma fotografia voltada para a seca da terra, do deserto, pois havia chovido muito no local escolhido para as gravações, mudando a paisagem rapidamente. Esse ocorrido fez com que tivesse que encontrar outras formas de registrar a história.

Quem chega ao novo, vai se apropriar de uma parte das características do lugar e vai realçar essas características. Isso acaba sendo de um jeito muito mais imediato para quem não é da região. Porque, o choque é tão grande que ‘eu quero pegar nisso aqui!’ ‘Isso é de uma intensidade tão chocante para mim que eu vou utilizar isso, dramaticamente’. [...] foi com o choque com a realidade, dessa surpresa, de repente estar tudo verde, que eu tinha elaborado uma ideia para a fotografia e tive que desistir e fazer outra coisa. Isso é muito interessante, porque é o lugar a determinar a imagem. (Poças, s.p.)

Um dos pontos de destaque do filme é a contiguidade em alguns de seus enquadramentos: logo no início, vemos um plano geral (vd. Fig. 7), que, apresenta grande parte dos personagens e da paisagem que movimentam a narrativa. Em um só plano, vemos o anão, um homem sentado sob uma árvore sem folhas, um piano e, mais ao longe, uma garota que levita. A composição desse plano, amplo, árido, apresenta tanto a geografia e o clima enfrentado pelos personagens quanto os próprios protagonistas dessa história: uma trupe de circo que atravessa o Sertão.



Fig. 7: Frame de *Deserto* - 2016. Fonte: Canal Brasil

Aumentando a noção de amplitude do espaço, os planos gerais são convenientes à representação de Sertão, tornando a vida humana pequena dentro da paisagem por eles animada. Esses planos normalmente demandam maior tempo de duração na tela para que

possam ser percorridos pela visão e seu conteúdo assimilado pela nossa cognição, principalmente no caso de contiguidades similares a que acabamos de relatar. Sendo o Sertão um espaço rico de informações materiais e simbólicas, cabe ao fotógrafo, guiado pelo roteiro, encontrar e sugerir formas adequadas para a narrativa.

O Sertão tem muita coisa. Eu nunca pensei, por exemplo, em usar o céu tanto nesse filme. Estava longe disso. [...] Essas imagens, para quem ver, são inesquecíveis, marcam muito o filme. Mas elas não estavam planeadas à partida. Esse efeito dramático que a presença do céu [traz], que é um céu muito particular, que é o Céu do Sertão, também devo dizer, para mim, que venho de outro continente, é outra surpresa. Esse céu é uma coisa inacreditável. Marca a memória de toda a gente que eu conheço que vê o filme. (Poças, 2020: s.p.)

Na abertura do filme, vemos o deslocamento da trupe (vd. Fig. 8), em plano geral, com pouca porção de terra e grande presença do céu. A música que introduz a história e acompanha esses planos ajuda a demonstrar a ideia de local ermo, distante: « Extinto público deste lugar / onde o vento faz quadrado » (00:07:28 – 00:07:33), canta a pianista.



Fig.8: Frame de *Deserto*(2016). Fonte: Canal Brasil

Sobre essa ideia de Sertão distante, amplo, deserto, Poças também atribuiu aos eventos da natureza uma contribuição para o conceito visual do filme:

Por não poder filmar a terra, porque estava tudo verde, eu tive que acabar filmando o céu. A amplitude do deserto, essa coisa de ser um lugar de extensão tremenda, passou a ser dada pelo céu, e não pela terra. Isso é incrível, porque foi o território dizendo: ‘não, não! Eu quero que você me filme desse jeito’ (Poças, 2020: s.p.).

Outras marcas são os planos estáticos – a respeito da câmera e dos elementos de cena. Quando chegam ao vilarejo, por exemplo, vemos uma imagem dos personagens praticamente imóveis, cada qual com um espaço muito bem definido (vd. Fig. 9). Aluz difusa que recai sobre eles, uma monotonia nas cores e a estafa da extensa jornada criam uma sensação de abafamento.

Poças chama a atenção para as possibilidades de sugerir o estado de espírito dos personagens e suas dificuldades através dos códigos da imagem, citando como exemplo as cenas de enterro, que ocorrem onde não é possível haver um sepultamento real, por ser o chão de pedra (vd. Fig. 10) – fazendo metáforas às dificuldades vividas na história.



Fig.9: *Frame de Deserto* - 2016. Fonte: Canal Brasil

Você interpreta isso como 'esses personagens estão tão mal que nem enterrar conseguem'. O território, a terra, esse lugar onde eles vivem é tão ruim que nem pra enterrar morto serve. Esse é um jeito de utilizar a paisagem. [...] Tudo que coloca o personagem numa situação de desconforto acrescenta sempre mais informações àquilo que nós estamos vendo, até pelo jeito que os personagens respondem às dificuldades. (Poças, 2020: s.p.).



Fig.10: *Frame de Deserto* (2016). Fonte: Canal Brasil

Nesse caminho da metáfora, temos também um momento onde há uma quebra da quarta-parede, com a médica encarando a plateia. A câmera se aproxima (*vd.* Fig.11) até que estamos, espectadores rendidos, olhando a personagem no rosto, em primeiro plano, cara a cara. « Olha, lá atrás das colinas, tem um público perverso que pagou um ingresso caro pra testemunhar nossa decadência. Eles fazem apostas sobre quem será o primeiro a cair » (1:10:53 – 1:11:13), diz a médica, como se a perversão dos personagens fosse, em tom de crítica social, um espelho do seu público.



Fig.11: *Frame de Deserto* (2016). Fonte: Canal Brasil

Nessas e em outras cenas noturnas, vemos uma abordagem fotográfica que tende a ressaltar contornos e pequenas partes iluminadas, contrapostas a zonas de escuridão profunda, que elevam o drama e o mistério das ações. As cenas, assim iluminadas, marcam os encontros entre os personagens e a personalidade que cada um adota, após o

sorteio que definiu os perfis de cada um. Há, então, em cada personagem, uma dupla de papéis que convivem paralelos: um definido pelo sorteio, e um natural, próprio da individualidade dos personagens e anterior aos papéis que assumem na nova civilização. Essas personalidades nativas trazem desejos, preconceitos, prazeres e conceitos de pecado que podem ser vividos abstendo-se da culpa sob o alibi da interpretação de um novo papel. A fotografia, com fortes contrastes de luz e sombra, remete a mistério, com poder de ocultação, dando às cenas o tom adequado para a atmosfera dessas ambiguidades.

O Sertão serve de cenário para uma alegoria em que a natureza humana revelada no papel de cada personagem é tão sórdida quanto o cenário desolado em volta. Vale mencionar que um dos fatores principais que fez a trupe decidir ficar naquele local abandonado foi a descoberta de uma fonte de água, que possibilitava um conforto e um descanso do deserto ao redor. A partir de então, desenvolve-se na trama uma comunidade movida pelos desejos individuais sob o disfarce dos personagens que interpretam. Assim, a profusão de sentidos de deserto permeia o filme tanto no nível geográfico, do território, quanto no nível da imensidão de possibilidades relacionadas ao mundo psicológico dos personagens. Com essa ideia de imensidão e de um porvir é que o filme finaliza, mostrando uma grande área de Sertão (vd. Fig. 12), por onde a garota inicia sozinha uma nova jornada. Quando a água acaba e os personagens vão morrendo, um a um, a garota decide partir. Um plano geral, mostrando sua figura minúscula em um território novamente imenso, anuncia a longa jornada que a personagem percorrerá.



Fig.12: *Frame de Deserto* (2016). Fonte: Canal Brasil

3.3. *Big Jato*

O filme inicia com uma fala sobre as imagens infinitas criadas na cabeça de Chico, enquanto vemos imagens refratadas na tela, filmadas através de um prisma (vd. Fig.13), técnica utilizada pelo fotógrafo Marcelo Durst (2016) com o intuito de representar os sonhos, delírios e as lentes dos óculos do personagem. Dos três filmes que analisamos, talvez *Big Jato* (2016) seja o mais literal, fazendo uso pontual de imagens poéticas – como as geradas por esse exemplo, do uso dos cristais à frente da lente. Esse é também o filme em que mais percebemos o verde da paisagem (vd. Fig.14), especialmente quando acompanhamos o caminhão-fossa que nomeia o filme, guiado pelo pai, com Chico no banco do carona. O filme se torna relevante por servir como exemplo de como a imagem pode recuar em uma narrativa que favorece o texto verbal como expressão poética, jogando, assim, dentro da linguagem cinematográfica com os demais elementos que a compõem - a pista visual, a pista rítmica e a pista sonora.

Fig.13: Frame de *Big Jato* (2015). Fonte: Canal BrasilFig.14: Frame de *Big Jato* (2015). Fonte: Canal Brasil

Como as escolhas narrativas já trazem a voz *off* de Chico, o diretor de fotografia, supomos, pôde se abster de carregar todas as imagens do filme com tonalidade metafórica constante, adotando planos e composições mais literais para, em momentos pontuais, apresentar pequenas metáforas que acentuam a imagem visual, assim como acentos e pontuações poderiam intervir em um texto escrito. Durst relata que o que mais lhe interessou na história foi a ambiguidade do espelho do pai sobre o filho e a admiração de Chico sobre o tio, que inspira seu lado poético.

O conceito da fotografia nasceu em como contar essa transformação dentro deste menino. Isso pode se ver tanto nas distorções e reflexos que fazem a sua visão como nos movimentos de câmera que sempre acompanham e contam o que se passa com o menino, bem como na visão do seu mundo poético. (Durst, 2016: s.p.).

Entre essas transformações, Chico se apaixona. O jogo audiovisual, então, repete a voz *off* que abriu o filme e traz, novamente, imagens geradas através do prisma, representando o universo que se abre na imaginação do personagem, ao contemplar a garota que lhe causa afeto – sentimento explicitado nas cenas de conversa entre ele e o príncipe – que cremos a princípio ser um amigo imaginário, até que a certa altura o filme o revele como uma pessoa real na história, tido como excêntrico por adotar uma postura poética em seu cotidiano, trejeitos e falas. Em um desses diálogos, a câmera segue os dois sobre um trilho de trem (vd. Fig. 15). « Quando as entranhas se manifestam, o juízo se esvai » (00:20:15 – 00:20:19), diz o Príncipe. Em *travelling*, os personagens são mostrados de baixo para cima, com o céu ao fundo, colocando – assim como o céu de Aparecida mencionado anteriormente – o elemento do ar na imagem, cujo vazio inspira a ideia da imaginação, do devaneio e da introdução do garoto a uma filosofia amorosa.



Fig.15: Frame de *Big Jato* (2015). Fonte: Canal Brasil

Caminho sem volta, a incursão de Chico no universo poético: o filho entra em conflito com o pai, que diz preferir perdê-lo à morte mais injusta, do que doá-lo à poesia. Ouvindo o dito de seu tio, que «sertanejo forte é aquele que parte», (00:43:51 – 00:43:55) o rapaz toma a decisão de ir embora. A história é conduzida de modo a fazer com que Chico saia de Peixe de Pedra, lugar que, de acordo com o personagem já adulto, seria sua memória paralisada no tempo. Esse lugar, representado diversas vezes no filme por grandes planos gerais (vd Fig. 16), pode ser visto como uma grande carceragem da qual o rapaz é prisioneiro e da qual, movido pela inspiração poética que obteve em seu tio, acaba fugindo, desgarrando-se do Sertão e do pai que, até então, era seu principal espelho e referência – com quem trabalhava e de quem seguia os passos, como operador de caminhão fossa.



Fig. 16: Frame de *Big Jato* (2015). Fonte: Canal Brasil

O filme é encerrado com sua chegada no litoral (vd. Fig. 17) - que, assim como a fuga de Aparecida em *Por trás do céu* (2016), nos remete à fuga em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e à profecia de Antônio Conselheiro, no século XIX, referenciada em *Os sertões* e parafraseada no filme cinema-novista: «o certão [sic] virará praia e a praia virará certão [sic]» (Cunha, 2011: 171).



Fig.17: Frame de *Big Jato* (2015). Fonte: Canal Brasil

Considerações finais

A partir das definições de espaço e paisagem de Santos (2006) e de Lefebvre (2006) – sendo a paisagem aquilo que se alcança com a vista e o espaço, o resultado da animação dos elementos da paisagem, nesse artigo demonstramos como o território sertanejo também rege suas próprias representações, induzindo os fotógrafos a registrá-lo de maneira além daquela que foi planejada. Esse aspecto é comum aos três filmes, pois, sobre de todos eles, os diretores de fotografia relatam mudanças repentinas do tempo. Não seria tão fácil, desse modo, representar aspectos típicos como os da seca – pois a própria paisagem se mostrava de modo diferente.

Entre as três propostas, o caso mais radical desse exemplo pôde ser visto em *Deserto* (2016), onde Rui Poças decidiu não usar mais o aspecto da seca como guia principal, estabelecendo essa condição já no começo do filme, assumindo que esse é o contexto atravessado pelos personagens, mas sem se ater tanto a ela. Como havia muito verde no solo, o que iria contra a ideia de seca, uma forma que o diretor de fotografia contornou essa limitação apontando a câmera para o céu, que, por sua vez, também cumpria o desejo de representar a imensidão típica do deserto e do Sertão, ampliada pela tela larga e pela utilização marcante de planos gerais.

Por trás do céu (2016) teve a própria locação - Lajedo de Pai Mateus - como grande aliada: por se tratar de um conjunto rochoso muito amplo e infértil (outra afinidade com algumas paisagens de *Deserto* (2016), com céu imponente em todo entorno, o local enriqueceu a narrativa, que trata dos mistérios que envolvem questões da existência e da miséria dos personagens sob os olhos de alguém que os vê de cima. O filme faz amplo uso desses elementos como metáfora dos devaneios, desejos e dores que os personagens compartilham naquele local, apartados do resto do mundo, embrenhados ao mesmo tempo no Sertão e em si mesmos.

No caso de *Big Jato* (2016), temos uma fotografia mais contida, dando espaço à poesia expressada nos diálogos e nas falas dos personagens. No entanto, sendo um filme de fotografia consistente, conta com nuances de poesia como o enquadramento em *contre-plongée* no diálogo com o príncipe e a utilização da imagem múltipla para remeter à vida interior do personagem. A visão através dos prismas faz alegoria às múltiplas imagens da fantasia de Chico. Os planos gerais têm também grande importância, ao mostrar o tamanho da prisão onde o personagem vive uma liberdade limitada devido à recriminação do seu desejo de poesia.

Embora não totalmente abstratos (ápice da metáfora), esses filmes exemplificam um cinema de poesia sobre o território sertanejo - desafiador e intenso ao provocar o encontro dos personagens com o Sertão e consigo mesmos. A voz dos profissionais de cinema nos ajuda a compreender os desafios de registrar paisagens, espaços e realidades tão particulares. Vimos que uma leitura do Sertão pelos fotógrafos pode nos fazer perpassar imaginários conexos à existência de cada personagem, como também à terra, à água, e ao ar, cada qual com seu potencial de significação. Os três filmes fazem uso de proporção larga de tela (em torno de 2.30:1), valorizando a horizontalidade e a extensão da paisagem, que se apresenta também como personagem. Por fim, os três filmes têm também como afinidade as cenas finais de partida (que remetem a obras cinemanovistas), com enquadramentos amplos, mostrando tanto a magnitude do território em relação aos personagens como o desejo humano de emancipação de uma realidade cruel. Esses filmes, assim, representam o Sertão do cinema contemporâneo e demonstram a herança que atravessa gerações de fotógrafos atuantes nesses territórios ao buscarem uma cinematografia poética e participante na elaboração da narrativa das obras.

Referências bibliográficas

- Aronovich, R. (2007). Desde el Nordeste brasileño hasta la Francia de Proust. *Enfoco*, 1(01), 33-35.
- Calvino, Í. (2017) *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cunha, E. (2011). *Os sertões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Durst, M. (2016). *Entrevista concedida a Danielle de Noronha*. Brasil: ABCine. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/1222-2/> [22.09.2020]
- Lefebvre, H (2006). *A produção do espaço*. Belo Horizonte: UFMG.
- Pasolini, P.P. (1982). *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Poças, R. (2020). *Entrevista concedida a Ronald Jesus*. Brasília: FAC, UnB.
- Rocha, G. (2004). *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Salles, C. (1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume.
- Santos, M. (2006). *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Savernini, E. (1999). *Índices de um Cinema de Poesia – Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Serra, A. (2020). *Entrevista concedida a Ronald Jesus*. Brasília: FAC, UnB.
- Serra, A. (2017). *Entrevista concedida a Danielle de Noronha*. Rio de Janeiro: ABCine. Disponível em <https://abcine.org.br/site/por-tras-do-ceu-entrevista-com-o-diretor-de-fotografia-azul-serra/> [22.09.2020]

Filmografia

- Aragão, R. (Produtor), & Farias, R. (Realizador). (1977). *Os trapalhões no Auto da Compadecida* [Filme]. Rio de Janeiro: Renato Aragão Produções Artísticas Ltda.
- Aragão, R. (Produtor), & Filho, D. (Realizador). (1983). *O cangaceiro trapalhão* [Filme]. Rio de Janeiro: Renato Aragão Produções.
- Arraes, G. (Produtor), & Arraes, G. (Realizador). (2000). *O auto da Compadecida* [DVD]. Rio de Janeiro: Globo Filmes.
- Barbosa, J. (Produtor), & Guerra, R. (Realizador). (1963). *Os fuzis* [Filme]. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes.
- Barreto, L. (Produtor), & Fowle, C. (Realizador). (1953). *O cangaceiro* [Filme]. São Paulo: Columbia Pictures.
- Barros, L. (Produtor), & Waddington, A. (Realizador). (2000). *Eu, tu, eles* [DVD]. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes.
- Caldas, P. (Produtor), & Ferreira, L. (Realizador). (1996). *Baile Perfumado* [DVD]. São Paulo: Imovision.
- Catani, V. (Produtor), & Weber, G. (Realizador). (2016). *Deserto* [Exibição em TV]. Rio de Janeiro: Canal Brasil. Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/deserto> [22.09.2020]
- Cohn, A. (Produção), & Salles, W. (Realizador). (1998). *Central do Brasil* [DVD]. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes.
- Feijao, D. (Produtor), & Nunes, M. (Realizador) (2017). *Um filme feito no Cariri: making of de Por trás do Céu*. [Streaming]. Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/MwzgvpsQZB4> [22.09.2020]
- Feijao, D. (Produtor), & Soh, C. (Realizador). (2017). *Por trás do Céu*. [Streaming]. Telecine. Disponível em: http://telecineplay.com.br/filme/Por_Tras_Do_Ceu_6806

- [22.09.2020]
- Galante, A. P. (Produtor), & Mauro, H. (Realizador). (1974) *As cangaceiras eróticas* [Filme]. Rio de Janeiro: Servicine.
- Galante, A. P. (Produtor). & Roberto, M. (Realizador). (1974). *A Ilha das cangaceiras virgens*. [Filme]. São Paulo: Manaus Filmes.
- Leão, M. (Produtora), & Rezende, S. (Realizador). (1997). *Guerra de Canudos* [DVD]. São Paulo: Sony Pictures Brasil.
- Livio, B. (Produtor), & Coutinho, E. (Realizador). (1971). *Faustão: o rei do cangaço* [Filme]. Rio de Janeiro: Difilm / Embrafilme.
- Maia, M. L. (Produtor), & Assis, C. (Realizador). (2015). *Big Jato* [Exibição em TV]. Rio de Janeiro: Canal Brasil. Disponível em: <https://www.looke.com.br/filmes/big-jato> [22.09.2020]
- Mendes, L. A. (Produtor), & Rocha, G. (Realizador). (1964) *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. [DVD]. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Richers, H. (Produtor), & Santos, N. P. (Realizador) Barreto, L.C. (Dir. Fotografia) (1963). *Vidas Secas* [DVD]. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Val, M. (Produtor), & Filho, M. (Realizador). (1977). *O menino da Porteira* [filme]. São Paulo: Marte Filmes S.A.
- Valladares, M. Y. (Produtor), & Araújo, J. (Realizador). (1996). *O Sertão das Memórias* [Filme]. Rio de Janeiro: Riofilme.
- Viana, Z. (Produtor), Rocha, G. (Realizador). (1969). *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* [DVD]. São Paulo: Versátil Home Vídeo.
- Viana, Z. (Produtor), & Viana, Z. (Realizador). (1977). *Morte e Vida Severina* [Filme]. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas Ltda.