

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB  
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

**Rogério Luiz Silva de Oliveira**

**Memória e criação na direção de fotografia**

Vitória da Conquista  
Fevereiro de 2016

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB  
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

**Rogério Luiz Silva de Oliveira**

## **Memória e criação na direção de fotografia**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Educação.

Orientador: Prof. Dr. Edson Silva de Farias

Vitória da Conquista  
Fevereiro de 2016

OL48m	<p>Oliveira, Rogério Luiz Silva de Memória e criação na direção de fotografia. Rogério Luiz Silva de Oliveira. Orientador Edson Silva de Farias - Vitória da Conquista, 2016. 358 f.</p> <p>Tese (doutorado - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2016.</p> <p>1. Imagem 2. Memória 3. Cinematografia. I. Farias, Edson Silva de. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. III. Memória e Criação na Direção de Fotografia.</p>
-------	--

Título em inglês: Memory and creation in cinematography

Palavras-chaves em inglês: Cinematography. Memory. Creation. Plasticity. Technical.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Edson Silva de Farias (Orientador), Prof. Auterives Maciel Júnior (titular), Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marina Cavalcanti Tedesco (titular), Prof. Dr. Jorge Viana Santos (titular), Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Milene de Cássia Silveira Gusmão (titular).

Data da Defesa: 24 de fevereiro de 2016

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

Rogério Luiz Silva de Oliveira

**Memória e criação na direção de fotografia**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Data da aprovação: 24 de fevereiro de 2016.

**Banca Examinadora:**

Prof. Dr. Edson Silva de Farias (Presidente)  
Instituição: UESB

Ass.:  \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão  
Instituição: UESB

Ass.:  \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Jorge Viana Santos  
Instituição: UESB

Ass.:  \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco  
Instituição: UFF

Ass.:  \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Auterives Maciel Júnior  
Instituição: PUC-RJ

Ass.:  \_\_\_\_\_

À memória de Sandoval Flores,  
amigo e incentivador.

“Eu ia dizer exatamente isso: para mim, não é uma foto, não é um quadro. Um filme...é volume; é uma escultura. É inegável. É realmente uma escultura. Sim, são volumes, volumes de luz”.

Agnès Godard

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória: linguagem e sociedade

Às Professoras Maria da Conceição Fonseca-Silva e Lívia Diana

Ao Prof. Edson Silva de Farias

Ao Prof. Auterives Maciel Júnior

À Professora Milene de Cássia Silveira Gusmão

Ao Professor Jorge Viana

À Professora Marina Cavalcanti Tedesco

Ao Professor e diretor de fotografia Alziro Barbosa

Ao Professor e diretor de fotografia Carlos Ebert

Aos colegas Cristiano Canguçu, Márcio Venâncio, Aline de Caldas, Macelle Khouri, Paulo Henrique Alcântara, Adriana Amorim, Glauber Lacerda, Mônica Medina, Filipe Brito, Raquel Costa, Joslan Sampaio, Renato Fernandes

Ao grupo de pesquisa Cultura, Memória e Desenvolvimento

Aos colegas Cecília Barros-Cairo e Elton Quadros

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior – CAPES, pela bolsa de estudos de doutorado sanduíche no exterior

Ao Prof. Nilton Milanez

Ao Prof. Philippe Dubois

Ao Programa Janela Indiscreta Cine-Video

A Bruno Leite

A Osmar Gonçalves e Igor Câmara

Aos artistas Romeu Ferreira, Rogeria Maciel e Shirley Ferreira

A Nina

## RESUMO

O presente texto apresenta o resultado da investigação dedicada ao papel criador do diretor de fotografia no cinema. Estabelecendo uma interlocução com pensadores da filosofia e da sociologia, a pesquisa toma, como referências, os filmes brasileiros *Limite* (1930), *Os deuses e os mortos* (1970) e *Lavoura Arcaica* (2001), respectivamente fotografados por Edgar Brazil, Dib Lutfi e Walter Carvalho. O trabalho dedica um capítulo a cada um destes diretores de fotografia e em torno da fotografia dos filmes supracitados propõe-se uma sistematização técnico-estética, procurando organizar a forma como cada um destes fotógrafos expressa um pensamento fotográfico. A pesquisa apresenta, portanto, três diferentes regimes cinematográficos, analisados mediante um arcabouço teórico-metodológico que parte de uma etnografia fílmica, uma decupagem detalhada de todos os planos dos três filmes, priorizando a expressão fotográfica. A partir deste reconhecimento das imagens, propõe-se uma depuração da técnica utilizada pelos fotógrafos a fim de compreender o modo como *a memória criativa age no processo de concepção de imagens do diretor de fotografia no cinema*. A pesquisa estabelece o diálogo com autores da filosofia e da sociologia para definir a natureza das indagações necessárias à tentativa de elucidação dos problemas propostos. Se de um lado, o rigor filosófico suscita indagações iniciais de ordem estética, de outro, a sociologia permite a compreensão do entorno cultural no delineamento das formas obtidas pelo diretor de fotografia. Ambas contribuem para a definição e aplicação da ideia de memória implícita neste ato criativo, chegando mesmo a se tornarem indissociáveis (filosofia e sociologia) quando constituem, juntas, a chave analítica que utilizamos.

**Palavras-Chave:** Cinematografia. Memória. Criação. Plasticidade. Técnica.



## ABSTRACT

This work presents the results of research dedicated to the role of creative director of photography on the film. Establishing a dialogue with authors of philosophy and sociology, the research takes as references, Brazilian films: *Limite* (1930) , *Os deuses e os mortos* (1970) and *Lavoura Arcaica* (2001), respectively photographed by Edgar Brazil, Dib Lutfi and Walter Carvalho. The work devotes a chapter to each of these cinematographers and around the photograph of these films propose a technical and aesthetic systematization, trying to organize how each of these photographers expressed a photographic thought. The research, therefore, presents three different regimes photographics, analyzed by a theoretical and methodological framework that part of a filmic ethnography, a detailed decoupage all planes of the three films, giving priority to photographic expression. From this recognition of images, we propose a debugging technique used by photographers to understand how the creative memory acts in the process of designing images of cinematographer in film. The research establishes dialogue with authors of philosophy and sociology to define the nature of the questions necessary to attempt to elucidate the problems posed. On the one hand, the philosophical rigor raises initial questions of aesthetic, on the other, sociology gives an understanding of the cultural environment in the design of forms obtained by cinematographer. Both contribute to the definition and implementation of the idea of implicit memory in this creative act, and even become inseparable (philosophy and sociology ) when together constitute the analytical key we use.

**Keywords:** Cinematography. Memory. Creation. Plasticity. Technical.

## GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS

**Alta temperatura de cor<sup>1</sup>:** luz com tonalidade de cor mais clara, tendendo para o branco e para o azul. É chamada de luz fria. Ao longo de um dia, a luz fica mais esbranquiçada, fica mais fria, para esquentar novamente quando o sol se põe.

**Altas luzes:** zonas iluminadas da imagem.

**Baixa temperatura de cor:** luz com tonalidade de cor amarelada. É chamada de luz quente. Ao longo de um dia, a luz começa quente, com o nascer do sol, esfria durante maior parte do dia, para esquentar novamente quando o sol se põe.

**Baixas luzes:** zonas de sombra da imagem.

**Bandeira:** estrutura metálica com certa maleabilidade, possibilitada por hastes, tripés, garras, ganchos, alças, etc., utilizada com tecido preto para impedir a incidência de luz em determinadas regiões da imagem. O artefato é utilizado para recortar a luz, domando o volume luminoso.

**Contraluz:** luz que se encontra atrás do sujeito/objeto filmado. Tipo de luz utilizado para dar contorno ao que é filmado, “descolando-o do fundo”. Quando não há luz de compensação no sujeito/objeto enquadrado, há silhueta.

**Contraste:** escala entre os tons mais luminosos e os mais escuros de uma imagem. Quando se aumenta o valor do contraste, as sombras ficam mais intensas e marcadas.

**Contre-plongée:** ângulo de posicionamento em que a câmera está abaixo do nível dos olhos, enquadrando o sujeito/objeto de baixo para cima.

**Diafragma:** um dos mecanismos básicos das câmeras cinematográficas, é parte da objetiva da câmera que é feita de hastes metálicas em forma de círculo. Seu diâmetro é modificável, permitindo o controle do volume de luz que entra pela objetiva. Sua abertura implica diretamente na profundidade de campo de uma imagem. Quanto maior a abertura, menor a profundidade de campo; quanto menor, maior a profundidade de campo.

**Distância focal da objetiva:** distância, em milímetros, entre o ponto de convergência da luz (na lente da objetiva) e o sensor ou superfície sensível (película) da câmera. A distância focal implica numa maior ou menor aproximação do sujeito/objeto filmado. Quanto maior a distância focal, mais próximo é possível promover uma aproximação ótica. Há lentes com distância focal variável, permitindo a aproximação do que é filmado mediante recurso de *zoom*.

---

<sup>1</sup> A unidade de medida de temperatura de cor é Kelvin. Quanto mais alta for a temperatura de cor, mais branca é a cor da luz.

**Dolly:** suporte com rodas para tripé e, conseqüentemente, câmera. Utilizado para realizar movimentos estáveis de aproximação (*dolly in*) ou afastamento (*dolly back*) de câmera.

**Eixo:** linha que fica entre dois sujeitos/objetos que estão sendo filmados, como dois personagens dialogando. Quando a câmera ultrapassa o limite desta linha imaginária, diz-se que a câmera “pulou eixo”.

**Enquadramento:** termo utilizado para definir o resultado do ato de limitar a imagem com o suo da câmera. Enquadrar significará posicionar um objeto ou pessoa no retângulo que constitui o *view finder* e, conseqüentemente, o visor e a tela.

**Escala do branco ao preto (tons de cinza):** escala do mais branco ao mais preto, que passa por diversos e variados tons de cinza. As imagens cinematográficas em preto e branco exploram as diferentes gamas de cinzas existentes entre o branco e o preto.

**Esquema de iluminação:** os fotógrafos se valem de esquemas de iluminação para intervir com fontes de luz num cenário e/ou *set*. Existem regras que direcionam tal procedimento, mas cada fotógrafo acaba definindo uma forma particular de iluminar. O esquema é, portanto, um conjunto de luzes e mecanismos de posicionamento e controle do volume luminoso dos refletores. O fotógrafo pode, por exemplo, montar um esquema de iluminação com uma luz dura principal, posicionada a 90° em relação à câmera e um refletor em contraluz rebatida numa folha de isopor para “descolar” o personagem do fundo.

**Flare:** defeito ótico ocasionado pela incidência de luz diretamente na lente da objetiva da câmera. Na maioria das vezes, a forma hexagonal do diafragma é projetada no sensor e esta forma é visível na imagem obtida.

**Frame:** cada um dos quadros (imagens fixas) que constituem uma imagem em movimento. A medida mais comum no cinema é a de 24 quadros por segundos (24 *frames* por segundo).

**Iluminação motivada:** feita com fontes de luz que intensificam (motivam) uma iluminação adicional que está fora do quadro. Uma janela enquadrada pela câmera, por exemplo, pode ter a luz intensificada, dando a sensação de que toda a luz que ilumina um espaço entra por ela, quando, na verdade, a iluminação real vem de fontes que estão fora da tela.

**Latitude:** escala que vai das altas às baixas luzes uma imagem. Uma câmera terá maior ou menor capacidade de registro de latitude numa exposição. Ou seja, reproduzirá com maior ou menor precisão as zonas iluminadas e sombreadas de um determinado ambiente, implicando, necessariamente, na reprodução das cores.

**Luz difusa:** luz cujos raios luminosos não iluminam diretamente o sujeito ou objeto iluminado. Há entre a fonte de luz e o que é iluminado uma superfície difusora. NA cinematografia, são utilizados tecidos, materiais sintéticos, etc.

**Luz dura:** luz que incide diretamente no que é iluminado. Em iluminação artificial, é obtida com o uso dos refletores abertos (sem lentes e/ou difusores). É uma luz intensa que, na natureza, é notada num dia ensolarado com céu aberto.

**Luz rebatida:** luz que ilumina indiretamente, com volume luminoso mais atenuado. Em cinematografia, utilizam-se rebatedores feitos de material sintético ou até mesmo folhas de isopor fixadas com garras, algemas e tripés. É muito comum a utilização improvisada de folhas de isopor colocadas uma ao lado da outra com fita crepe. A luz pode ainda ser rebatida em paredes brancas, cor que rebate luz.

**Luz de compensação:** luz normalmente mais suave que a luz principal (luz de ataque) utilizada para atenuar as sombras da face mais escura de uma imagem iluminada por luz principal intensa.

**Matte box:** acessório utilizado nas câmeras cinematográficas com diferentes fins. Um deles é impedir a incidência de luz na objetiva e, conseqüentemente, evitando *glares* ou *flares*, que são projeções de formas de luz na imagem. O *matte box* serve, ainda como porta-filtros.

**Obturador:** diz respeito ao controle do tempo de exposição da câmera às circunstâncias de luz.

**Parasol:** acessório utilizado para impedir a incidência de raios de luz diretamente na objetiva. É usualmente utilizada em câmeras fotográficas (*still*) [ver *matte box*].

**Panorâmica:** movimento da esquerda para a direita ou vice-versa, com a câmera posicionada sobre o tripé.

**Plano:** em audiovisual, há diferentes definições para plano. A primeira delas, conforme já utilizado, pode ser a de que se trata de intervalo entre um corte e outro na imagem. O tamanho da imagem que vemos no retângulo também recebe a denominação de plano, com variações: Plano detalhe, plano conjunto (composição com diferentes elementos), plano geral (tomada em plano aberto), plano médio (personagem enquadrado da cintura para cima), plano americano (personagem enquadrado dos joelhos para cima). A palavra plano ainda será utilizada em cinematografia para se referir aos espaços mais próximos ou distantes da ca objetiva da câmera. Diz-se primeiro plano as áreas mais próximas à câmera; já o segundo plano é uma outra região mais distante da câmera. Num exemplo, podemos colocar uma flor em zona de foco em primeiro plano, desfocando as árvores em segundo plano, e vice-versa.

**Plongée:** ângulo de posicionamento em que a câmera está acima do nível dos olhos, enquadrando o sujeito/objeto de baixo para cima.

**Profundidade de campo:** zonas de foco bem definidas antes e depois da área central de focagem. Diz-se que uma imagem com nitidez distribuída de modo homogêneo, por todo o quadro, tem grande profundidade de campo. Já quando o foco está concentrado em determinada região da imagem (num objeto em primeiro ou segundo plano), diz-se que a imagem tem pouca (pequena) profundidade de campo.

**Set:** espaço onde se grava um filme.

**Sombra aberta:** este tipo de sombra pode ser exemplificado pelo lado sombreado de um edifício ou por uma porta de garagem. É uma região sombreada, sem a mediação de uma parede ou outra superfície com a área de luz intensa.

**Steadicam:** Consiste de um sistema em que a câmara é acoplada ao corpo do operador por meio de um colete no qual é instalado um braço dotado de molas, e serve para estabilizar as imagens produzidas, dando a impressão de que a câmara flutua.

**Still:** expressão atribuída à fotografia de cena. O fotógrafo still de um filme registra as imagens dos bastidores de uma produção, produzindo as imagens que serão utilizadas na divulgação do filme ou mesmo os documentos visuais da realização.

**Subexposição:** é ocasionada pela pouca incidência de luz no sujeito/objeto/cenário filmado/fotografado. A imagem fica escura pela ausência de luz. Pode ser um defeito, mas também recurso a ser utilizado intencionalmente.

**Superexposição:** ocasionada pelo excesso de incidência de luz no sujeito/objeto/cenário filmado/fotografado. Diz-se, convencionalmente, que quando uma imagem está superexposta, ela está “estourada”, ou seja, com áreas muito claras.

**Tilt:** movimento de baixo para cima e vice-versa, com a câmara posicionada sobre o tripé.

**Travelling:** movimento de câmara propiciado pela montagem da mesma sobre carrinho que percorre trilhos. O movimento pode ser lateral, frontal ou até mesmo circular, conforme a disposição dos trilhos onde o carrinho é montado.

**View finder:** uma espécie de “janela” pela qual o fotógrafo vê, com um dos olhos, a imagem que registrará ou está sendo registrada. Por ela, o fotógrafo procede a composição da imagem, bem como os elementos de incidência de luz.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>2 EDGAR BRAZIL: UMA MEMÓRIA INVENTIVA</b> .....	24
2.1 A MODELAÇÃO DE ARTIFÍCIOS DE EXPOSIÇÃO.....	26
2.1.1 Luz refletida aparente.....	32
2.1.2 Os reflexos como personagens.....	39
2.1.3 A criação no espaço do laboratório.....	41
2.1.4 Reprodução da escala de tons de cinza.....	46
2.2 PENSANDO COM O DIAFRAGMA.....	51
2.2.1 O recurso da moldura.....	60
2.2.2 As nuances do <i>close</i> .....	63
2.2.3 <i>Supercloses</i> .....	68
2.3 ENGENHOSIDADE.....	72
2.3.1 Posição da câmera.....	75
2.3.2 Instrumentos.....	81
2.3.3 Os limites e possibilidades do conjunto câmera-corpo.....	87
<b>3 DIB LUTFI: A MEMÓRIA DE UMA CÂMERA NO OMBRO</b> .....	95
3.1 DO REPOUSO AO MOVIMENTO.....	97
3.1.2 Do movimento ao repouso.....	102
3.2 CORPO E CÂMERA EM CENA.....	106
3.2.1 Câmera coreográfica / Câmera dramaturgica.....	111
3.2.2 A recorrência da circularidade do movimento da câmera.....	120
3.2.3 <i>Travelling</i> com câmera na mão.....	126
3.3 MOVIMENTO, FOCO, DIAFRAGMA E LUZ.....	132
3.3.1 Câmera movente e fotometria.....	142
3.3.2 O movimento e a incidência de luz.....	153
<b>4 WALTER CARVALHO: UMA MEMÓRIA DE LUZES E SOMBRAS</b> .....	160
4.1 LUZ E INTENCIONALIDADE.....	166
4.1.1 Modelação e autonomia plástica.....	173
4.1.2 Contraste.....	178
4.1.3 Textura e posicionamento de fontes de luz.....	183
4.2 A MALEABILIDADE DA LUZ.....	188
4.2.1 Luz de vela/fogo.....	190
4.2.2 Fonte de luz movente.....	199
4.2.3 A dança das sombras.....	204
4.3 A CRIAÇÃO DE ATMOSFERAS.....	212
4.3.1 Alta temperatura de cor e atmosfera.....	216
4.3.2 Esquemas de iluminação.....	222
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	235

<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>247</b>
<b>ANEXO A - Decupagem (Etnografia Fílmica)</b>	
LIMITE.....	259
OS DEUSES E OS MORTOS.....	292
LAVOURA ARCAICA.....	310



## 1 INTRODUÇÃO

Observando o conjunto bibliográfico dedicado à direção de fotografia, encontraremos alguns trabalhos em que fotógrafos<sup>2</sup> lançaram-se na tarefa de escrever. Henri Alekan e André Goeffers lançaram-se neste desafio na França; John Alton e Philippe Rousselot o fizeram nos Estados Unidos; Vitorio Storaro, na Itália; Edgar Moura, no Brasil; Néstor Almendros, na Espanha; Ricardo Aronovich, na Argentina. Cada um à sua maneira, tal como na diversidade das construções específicas dos pensadores (filósofos, sociólogos, etc.) – mediante seus métodos reflexivos e analíticos –, lançaram-se na tarefa de sistematizar aspectos da direção de fotografia, ora priorizando matérias como a luz ou a câmera, ora organizando as ideias a partir de um panorama geral do ofício de fotógrafo no cinema. Não será demais, então, localizar o trabalho aqui apresentado numa certa tradição propositiva de uma espécie de filosofia da cinematografia, já que a ideia principal é promover um exercício intelectual a partir da sistematização de técnicas e procedimentos utilizados pelo fotógrafo<sup>3</sup>.

Os trajetos reflexivos destes diretores de fotografia supracitados, são inspiradores à busca por uma elaboração que, no nosso caso, se vale de uma problematização de natureza científica, que busca investigar o papel do diretor de fotografia, especificamente pelo viés da memória, um conceito esmiuçado segundo orientação conjunta de ideias, fundamentalmente, da filosofia e da sociologia. Para tanto, buscamos promover uma imersão nas imagens produzidas pelo fotógrafo, bem como dar atenção às implicações desta faculdade (memória) no processo criativo do diretor de fotografia. Neste sentido, estamos inseridos numa experiência que busca no fazer prático/técnico o delineamento de formas de pensamento, e

---

<sup>2</sup> No Brasil, os termos mais usuais são diretor de fotografia e fotógrafo, havendo uma pequena variação para fotógrafo cinematográfico. Em língua espanhola, há a denominação mais específica *cinematógrafo*. Nos EUA, ele é chamado de *cinematographer*; na Alemanha, os usos mais comuns são *chef kameramann* e *fotograf*; enquanto em língua francesa há uma variação de *chef opérateur*, *directeur de la photographie* e *directeur photo*; o cinema italiano chama o fotógrafo de *direttore della fotografia*. Em algum momento na Inglaterra, o diretor de fotografia era chamado *lighting director*, e cuidava apenas da iluminação e a câmera era de responsabilidade do diretor e do operador de câmera. As terminologias apontam para o entendimento do lugar ocupado pelo fotógrafo. Em alguns filmes, o próprio diretor de fotografia opera a câmera, em outros casos ele conta com alguém na equipe que faça esta operação.

<sup>3</sup> Parece importante informar que o autor deste trabalho é professor de cinematografia e atua como diretor de fotografia, o que justifica a ideia da inserção do trabalho neste grupo de fotógrafos que escrevem sobre o que pensam do próprio ofício, compreendendo este exercício de organização de ideias como espaço de aperfeiçoamento e redimensionamento do fazer.

vice-versa. Tomamos, assim, ao longo do trabalho, a ideia de uma imagem-pensamento<sup>4</sup> produzida pelo fotógrafo e que nos serve de matéria-prima para a sistematização aqui proposta.

Em busca do delineamento destas imagens-pensamento, o trabalho, então, toma o fazer do diretor de fotografia como objeto de investigação, a partir da análise do plano<sup>5</sup>, a célula básica da narrativa cinematográfica, buscando compreender as relações entre memória e criação na direção de fotografia. Para tanto, nos debruçamos sobre a intervenção fotográfica de Edgar Brazil, Dib Lutfi e Walter Carvalho em filmes em que, respectivamente, atuaram como diretores de fotografia: *Limite*<sup>6</sup>, *Os deuses e os mortos*<sup>7</sup> e *Lavoura Arcaica*<sup>8</sup>. Adotamos, neste intento, a estratégia metodológica de decupagem de todos os planos dos três filmes escolhidos, procedendo aquilo que também poderemos chamar, conforme termo adotado por Farias, de etnografia fílmica (FARIAS, 2015), um mecanismo que orienta a descrição e uma breve análise que, inicialmente, se procede em torno das imagens, mediante o arcabouço teórico-analítico que informa o trabalho. Ou seja, se objetivamos compreender o modo como os planos cinematográficos plasmam o fenômeno da memória criativa do diretor de fotografia, dedicamos atenção à construção fotográfica de cada um destes planos, como dispositivo inicial de acesso básico aos elementos plásticos de que os fotógrafos fazem uso para a construção dos sentidos que deles se espera nesta construção coletiva audiovisual.

O resultado desta imersão nas imagens dos filmes é apresentado como anexo, ao final do trabalho. Nesta seção, que cumpre função consultiva, será possível identificar os recursos iniciais de descrição dos elementos visuais dos planos, recurso este que guia a organização das ideias do texto. Esta decupagem é apresentada em forma de tabela, com quatro colunas e que trazem as seguintes informações: número do plano, tempo de início do plano, tipo (plano médio, *close*, plano geral, *travelling*, etc.) e a descrição do plano, com prioridade aos

---

4 Adotamos este conceito de imagens-pensamento com base no conjunto de autores que alicerçam a estrutura teórico-metodológica do texto, considerando as imagens produzidas pelo diretor de fotografia como tais. A assunção deste conceito é de inspiração deleuzeana (DELEUZE, 2005), a partir da leitura que o filósofo faz da obra de Henri Bergson (DELEUZE, 2005, p. 123). No pensamento deleuzeano, especialmente em *Imagem-tempo* (2005), ele trata tanto de imagens-pensamento quanto das imagens do pensamento e do pensamento das imagens. Em últimas consequências, o termo revela a postura que assumimos diante das imagens produzidas pelo diretor de fotografia, considerando-as tanto como pensamento, quanto como resultantes de uma participação de criação de co-autoria na construção fílmica. Tomamos como ponto de partida, portanto, a ideia de que ao participar deste processo de co-criação do filme, o fotógrafo expressa seu pensamento a partir das imagens que cria para o trabalho.

<sup>5</sup> O intervalo entre um corte e outro na imagem.

<sup>6</sup> *Limite*. Direção: Mário Peixoto. Brasil. 1931.

<sup>7</sup> *Os deuses e os mortos*. Direção: Ruy Guerra. Brasil. 1970.

<sup>8</sup> *Lavoura Arcaica*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil. 2001.

elementos visuais da tomada. Este método nos dá acesso à lembrança das palavras do diretor de fotografia francês Henri Alekan quando diz que “às vezes, a rapidez da imagem (plano) cinematográfica é tão grande que não se percebe a riqueza, sutileza, nuances e múltiplos efeitos enriquecedores da imagem”<sup>9</sup> (ALEKAN, 1991, p. 132, tradução nossa). É este um meio de enfatizar o proceder fotográfico, dando um corte no tempo do filme, com o propósito de sublinhar o que no ritmo natural de exibição/projeção do filme pode passar despercebido. Congelamos o filme com o fim de melhor identificar o proceder fotográfico.

A organização deste procedimento espera, ainda, possibilitar ao leitor a localização precisa dos planos que impulsionam as reflexões ao longo do texto e que, por sua vez, está organizado (o texto) conforme as características recorrentes ao longo dos filmes. Os três capítulos que seguem, portanto, estão subdivididos conforme grupos de planos com mesmas características. É notável, a partir da decupagem de cada um dos filmes, a recorrência de traços fotográficos, de tal modo que podem ser organizados em grandes grupos, favorecendo e sugerindo uma estruturação centrada na expressão do fotógrafo. A partir desses grandes grupos de planos, propomos um aprofundamento analítico, indo mais adiante tanto na compreensão dos recursos técnicos – o que se busca fazer na decupagem inicial – quanto na consideração dos referidos procedimentos, à luz dos conceitos que tomamos como referências para tentar evidenciar a questão da pesquisa.

Será fundamental observar, também, que os filmes escolhidos, realizados em diferentes momentos da cinematografia brasileira, evidenciam três diferentes regimes fotográficos<sup>10</sup>, ao passo em que também revelam o modo como o corpo, objeto fundamental da nossa reflexão, muda na passagem de um para outro diretor de fotografia. Se o primeiro deles, Edgar Brazil, condiciona seu fazer ao desenvolvimento de artefatos e instrumentos que possibilitem o posicionamento e a movimentação da câmera, o segundo (Dib Lutfi) utiliza o próprio corpo como principal suporte para incluir a câmera como elemento de dramaturgia, ao filmar, de perto, as ações dos personagens; neste paralelo, Walter Carvalho experienciará um regime de imagem em que os movimentos são mais elaborados e complexificados por sua inter-relação com a utilização dos recursos de iluminação. A opção por esta estruturação do

---

9 “[...] parfois, la vitesse de l’image ( le plan ) cinematographique est si grande que ne se rend compte de la richesse, la subtilité, nuances et multiples effets enrichissantes d’image”.

<sup>10</sup> A forte presença de traços característicos de fotografia nos conduziu à escolha destes filmes. Poderíamos dizer que são três trabalhos emblemáticos da filmografia destes fotógrafos, nos quais apresentam maturidade técnico-artística, a partir da complexa elaboração dos recursos fotográficos utilizados. São filmes destacáveis das trajetórias deles, no que tange à relação criativa estabelecida com o diretor.

objeto de estudo com três diferentes diretores de fotografia (e três diferentes filmes) objetiva evidenciar as diferenças entre as formas de fazer, criando condição favorável à percepção das distintas formas de fazer da direção de fotografia. É esta escolha, ainda, condicionante à compreensão dos rastros de autoria no fazer fotográfico no cinema.

Os três fotógrafos colocam tais habilidades a serviço da construção fílmica, apresentando estes virtuosismos como instrumentos de interpretação das ideias propostas pelo diretor. Este entendimento, somado à imersão nos planos dos filmes fotografados pelos diretores de fotografia já citados, dá a tônica para a organização dos três capítulos do trabalho, bem como da seção conclusiva que propomos. Sinteticamente, poderíamos, assim, apresentar o percurso analítico que será percorrido no texto.

No primeiro capítulo, intitulado “Edgar Brazil: uma memória inventiva”, nos atemos aos 535 planos do filme *Limite*, buscando na análise sistemática destas tomadas, as evidências da participação criativa do diretor de fotografia. É por esta razão que buscamos, inicialmente, no pensamento de Michael Baxandall, a compreensão do recurso que ele adota para entender o modo como uma expressão artística está condicionada ao entorno cultural que a acolhe. A partir desta interlocução, encontramos condições de tratar das causas das formas, o que é de fundamental importância para um trabalho que centra no rigor técnico, e nos recursos tecnológicos, parte de sua reflexão. Aparecerá, primeiro ao longo deste primeiro capítulo, e no trabalho subsequentemente, a observação do que Baxandall chama de padrões de intenção (2001), tomando o constructo descritivo utilizado por ele como artefato de identificação dos vestígios das condições de criação das obras.

Ao propormos uma classificação dos procedimentos da cinematografia, apreendidos desta observação dos aspectos dos planos, estaremos também colocando em prática uma sistematização da criação fotográfica. Nesse primeiro capítulo, portanto, delineamos os primeiros entendimentos que ajudam a aprofundar na já citada etnografia fílmica, fazendo emergir os elementos figurais da imagem, como chamará Luc Vancheri, autor a quem recorreremos. No que diz respeito ao figural, conceito de que se vale o autor para determinar os elementos que compõem uma imagem, cabe perguntar junto com ele: “Questão insistente posta à pintura em particular e às imagens em geral: como figura o pensamento nas imagens?”<sup>11</sup> (VANCHERI, 2001, p. 96, tradução nossa). Ao que acrescentamos neste e nos

---

<sup>11</sup> “Question insistente posée à la peinture en particulier et aux images en general: comment se figure la pensée dans les images?”

capítulos que seguirão: como se configura o pensamento do diretor de fotografia nas imagens do filme?

Em busca da resposta, seguimos o caminho dos planos cinematográficos, atentos ao que Catherine Malabou denomina de plasticidade, definido por ela como a condição que uma coisa tem de receber ou atribuir forma<sup>12</sup> (MALABOU, 2001, p. 9, tradução nossa). No caso específico do primeiro capítulo, este arcabouço teórico-analítico serve-nos como ferramenta para investigar as dimensões de engenhosidade, inventividade e/ou criatividade contidas na prática fotográfica de Edgar Brazil. Uma experiência de criação imagética que passará pela modelação dos recursos de luz, explorando o modo como os raios luminosos incidem sobre diferentes naturezas de superfícies, e ainda fazendo uso dos reflexos como elementos fundamentais de composição. A análise dos planos de *Limite* é ainda reveladora da participação de Brazil na criação de imagens, mediante procedimentos laboratoriais de revelação, sobre o qual teremos, adiante, oportunidade de falar de forma mais detida. É uma contribuição criativa que passará pela reprodução dos tons de cinza e/ou até mesmo pela opção por determinadas aberturas de diafragma, o que o ajuda a obter diferentes graus de profundidade de campo. A observação destes elementos figurais das imagens que compõem *Limite* é reveladora de uma intencionalidade, também, no modo próprio de enquadrar paisagens, rostos e/ou objetos, dotando a imagem de poder plástico.

Ao longo desse primeiro capítulo, tomaremos os estudos de Saulo Pereira de Mello, bem como de Hernani Heffner e Lécio Augusto Ramos, como referências históricas esclarecedoras para a investigação acerca da engenhosidade de Edgar Brazil. A capacidade inventiva de Brazil - que desenvolveu equipamentos, instrumentos e artefatos para o procedimento da filmagem de *Limite* -, é sistematicamente analisada, acabando por configurar o exemplo máximo do modo como a inventividade de Brazil configura, na trama construtiva fílmica, um fenômeno de memória. Construimos, a partir destas ideias, um espaço de entendimento deste desenvolvimento dos instrumentos como prolongamento das possibilidades corporais. Procedimentos mimetizados que se apresentam como manifestação mnemônica.

Os limites e possibilidades do conjunto câmera-corpo, apresentados na parte final do primeiro capítulo, sustentarão esta mesma busca pela expressão da memória, no segundo capítulo, que traz o título “Dib Lutfi: a memória de uma câmera no ombro”. Dedicando

---

<sup>12</sup> “Réception et donation de forme”.

atenção aos 54 longos planos do filme *Os deuses e os mortos*, identificamos uma câmera emancipada, caracterizada por uma grande movimentação física, sem instrumentos como gruas, tripés ou *steadicam*. A própria quantidade de planos do filme – pequena se comparada aos outros dois filmes – é sugestiva sobre a característica da câmera no filme feito de longos planos-sequência. No segundo capítulo, imergimos ainda mais nos recursos da linguagem cinematográfica, compondo a base teórica com pensadores dedicados exclusiva e especificamente ao cinema – como é o caso de Marcel Martin -, contudo reforçando o argumento com a interlocução com outros autores como Gilles Deleuze, Niklas Luhmann, Roger Bartra e Marcel Mauss.

Essa segunda parte do trabalho propõe uma organização do modo como a câmera se movimenta ao longo do filme, analisando o comportamento do diretor de fotografia ao partir do repouso em direção ao movimento e vice-versa. A exemplo do que fizéramos na primeira seção, não deixamos de considerar a forma como se aplica a intencionalidade do diretor de fotografia, evidenciada na manipulação da câmera como uma extensão do corpo, chegando mesmo a localizar o fotógrafo num dado espaço cênico dentro do filme. À luz das ideias de Catherine Malabou, entenderemos a plasticidade das imagens obtidas por Dib Lutfi como que complementadas pela dinâmica corporal. Daí porque considerarmos um quê de câmera coreográfica e até mesmo dramatúrgica na atuação de Lutfi.

O desempenho da câmera, nesta associação estreita com o jogo de corpo, convida-nos à evocação de ideias esclarecedoras da participação dos mecanismos culturais e sociais nessa construção do fotógrafo. É justamente por este caminho que encontraremos a expressão de memória que tanto nos interessa. Valendo-nos da intervenção cultural e social na construção das disposições corporais, promovemos um debate com a ideia de memória do corpo, proposta por Henri Bergson e amadurecida na interlocução com Gilles Deleuze, quando buscamos entender a forma como um criador/produtor de imagens plasma a memória em suas elaborações imagéticas. Procuramos fazer isso, ao longo do capítulo, a partir da organização dos tipos recorrentes de movimentos realizados por Dib Lutfi, com a câmera sempre operada no ombro. Neste conjunto de movimentos estarão traços característicos como a circularidade característica do movimento da câmera em torno dos personagens, a similaridade com o movimento de *travelling* - obtida por ele com a câmera na mão -, ou até mesmo as especificidades desta câmera sempre movente, quando em contato com os índices de medição

de luz, donde chegamos a perceber a incidência dos raios na lente da câmera como resultante deste modo móvel de operação da câmera.

Na construção deste caminho analítico, é justamente no quesito luz que encontramos um ponto de transição para o terceiro e último capítulo, sob o título “Walter Carvalho: uma memória de luzes e sombras”. Nessa parte final, levamos em consideração os planos do mais longo dos três filmes estudados no texto. *Lavoura Arcaica* é construído com 840 planos que, na nossa investigação, contêm aspectos e características de uma memória que se expressa, fundamentalmente, mediante a utilização de recursos de iluminação. Importa-nos, nesta seção, portanto, a forma como a intencionalidade de Walter Carvalho, o diretor de fotografia do filme, é tanto condicionada quanto criadora de condições à experiência de uma fotografia caracterizada por diferentes formas e intensidades de luzes e sombras. A luz do supracitado filme é feita de movimentos estáveis, marcados e precisos, criadores de condições para uma expressão que contrasta zonas claras e escuras na imagem. Diferentemente da experiência de Lutfi em *Os deuses e os mortos*, a intencionalidade de Carvalho, no que diz respeito ao uso estético da incidência de luz na objetiva da câmera, é muito mais evidente. Esta postura marcará profundamente o terceiro capítulo, visto que esta intencionalidade na manipulação das fontes de luz é reveladora de uma inventividade de formas, definida por Deleuze como *Figura*<sup>13</sup> (DELEUZE, 2007, p. 72).

Ao longo do capítulo final, portanto, procuramos evidenciar, por meio da organização de conjuntos de planos, o modo como Carvalho faz surgir formas que estão para além do figurativo. Mais do que isso, perseguimos o entendimento de como a obtenção da *figura* é possibilitada, por sua vez, pela manifestação de uma memória involuntária. O diálogo com Gilles Deleuze dá a tônica desta parte final do trabalho, pois seu recurso analítico serve-nos como modelo inspirador para apreender as condições de coexistência de sensações presentes e

---

<sup>13</sup> A utilização do conceito de intencionalidade, aqui anunciado, e recorrente ao longo do trabalho, exige esclarecimento de nossa parte, por haver uma contraposição de Gilles Deleuze à ideia utilizada na abordagem fenomenológica da filosofia de Edmund Husserl. Apesar da discordância deleuzeana quanto à natureza da ideia de intencionalidade, tal como a propõe Husserl, a revisão e ampliação do conceito apresentado por Michael Baxandall, permite o diálogo com a noção de memória que nos interessa. Assumimos, portanto, no trabalho, o dissenso entre as ideias de Husserl e Deleuze, aproximando, aí sim, este conceito de intencionalidade da ideia de memória. Tomando a origem etimológica da palavra intencionalidade, uma ramificação do latim *intendere* – como que significando <<voltar-se para um determinado fim, propósito>>, encontramos bom termo para considerar a intencionalidade como algo que diz respeito às condições mobilizadas/mobilizadoras das quais se servem os diretores de fotografia para se expressarem. Em busca da obtenção destas *Figuras* – termo que Deleuze extrai da filosofia de François Lyotard – o diretor de fotografia se vale de ferramentas construídas e utilizadas segundo uma intenção que visa a resolução de problemas. É justamente a condição de instrumentalidade de que se apropriam os fotógrafos que nos permite esta aproximação entre intencionalidade e memória.

passadas no ato criativo imagético. Na experiência de Carvalho encontramos, certamente, o ponto mais alto de maturidade reflexiva, já que os capítulos anteriores ajudaram na construção dos conceitos que, nesta terceira parte, aparecem com força máxima. O modo como Walter Carvalho promove uma modelação da luz, explora as relações de contraste ou mesmo as texturas das luzes e das coisas - por meio da escolha pela natureza mais adequada das fontes de luz -, revelam sua intencionalidade, sua capacidade e seus recursos visuais. E não poderemos distanciar estas ideias do campo da memória, sobre o qual o trabalho está baseado. Onde se vê intencionalidade, busca por unidade visual, usos estéticos das luzes e sombras ou a criação de atmosferas, deve-se ver, também, o diálogo de Walter Carvalho com a memória em que sua prática se baseia. Ou seja, com o conjunto de outras várias práticas que condicionam seu fazer fotográfico e com as quais ele estabelece um procedimento de troca para compor suas imagens autorais.

Nos três capítulos, por fim, buscaremos tratar do modo como cada diretor de fotografia trata os elementos plásticos ao seu modo, regidos pelas histórias da pintura, da fotografia ou do próprio cinema. Mais ainda, impulsionados pelos contextos de produção destes filmes em que trabalharam. Esta compreensão, certamente, impulsiona nossa busca para além dos elementos constitutivos da imagem, centrando no criador de imagens o ponto fundamental da construção. Por isso, entenderemos o natural distanciamento em relação aos dados semióticos que nos acompanham inicialmente e, que, conforme avançamos, tornam-se pontos de partida. Os signos de que são feitas as imagens são, nesse sentido, portas de entrada que nos levarão ao interior de uma prática. E talvez por isso, também, a noção de corpo ganhe tanto espaço e atenção no conjunto da argumentação. Será interessante notar o modo como a experiência corporal aparece nos três diferentes regimes fotográficos, como ponto de concentração de “disposições adquiridas”, como bem definirá Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 2009, p. 87) e que tanto ajudará a localizar a participação do corpo no fenômeno de memória experienciado pelos diretores de fotografia. A intencionalidade dos fotógrafos, portanto, estará numa conjunção de fatores, como haveremos de tentar explicitar, e onde a memória, de nossa perspectiva, está na “maior zona de foco”.

Como se haverá de notar, ao longo do trabalho esta memória será expressa mediante técnicas, instrumentos, artefatos, procedimentos, enfim. O grande conjunto de jargões utilizados na cinematografia nos aproximará de uma estratégia recorrente na filosofia, qual seja a elaboração de um glossário. A exemplo deste uso pelos filósofos, em que os conceitos



são explicados a fim de diferenciar o sentido das palavras de seus usos recorrentes no léxico cotidiano, tal medida busca apresentar verbetes elucidativos de termos da direção de fotografia que aparecem ao longo do texto. É com este glossário que iniciamos o trabalho.

## 2 EDGAR BRAZIL: UMA MEMÓRIA INVENTIVA

A história do cinema brasileiro, ao tratar de Edgar Brazil<sup>14</sup>, considerará sua capacidade de inventar coisas, contribuindo para a construção/desenvolvimento de mecanismos e instrumentos para a movimentação da câmera, cujo maior exemplo foi o trabalho de cinematografia que fizera no filme *Limite* (1931), ao lado de Mário Peixoto<sup>15</sup>. Estas palavras introdutórias resumem o espaço no qual estão localizadas as reflexões deste primeiro capítulo, organizado em três seções, por sua vez subdivididas, que procuram delinear o pensamento fotográfico.

A reflexão em torno da fotografia de *Limite* procura evidenciar a participação criativa do diretor de fotografia, tomando como objeto de análise os planos cinematográficos que reúnem os vestígios do trabalho do fotógrafo. Primeiro a descrição, depois a depuração destes planos à luz de um referencial teórico que ajuda na investigação sobre o modo como o fotógrafo utiliza as suas ferramentas de trabalho a fim de solucionar os problemas apresentados no processo de construção fílmica, sendo esta capacidade, em si, a matéria que configura o ato criativo do fotógrafo. Pensando nisso, o capítulo está dividido em três partes, cada uma delas reunindo planos afins, em torno dos quais propõe-se o exercício reflexivo.

O primeiro destes espaços é dedicado à questão da fotometria e dos resultados plásticos obtidos pelo fotógrafo. A primeira parte objetiva refletir sobre a forma como Brazil trabalha com a luz, partindo de um elemento que garante o registro da imagem e passando pelo uso da própria luz como um elemento de composição. Neste capítulo, procura-se o modo mesmo como a luz dialoga com o perfil experimental de Brazil que associa níveis de luz com

<sup>14</sup> Edgar Hauschildt nasceu em Hamburgo, na Alemanha, em 1902.

<sup>15</sup> O filme *Limite* compõe o conjunto de obras do Programa *Memória do Mundo*, da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). O programa foi criado no início dos anos 1990, objetivando “defender a ideia de que há locais, documentos e obras de arte que possuem um valor extraordinário para a humanidade” (SOARES, 2014, p. 82). O levantamento realizado pela pesquisadora Renata Ribeiro Gomes de Queiroz Soares, em sua tese de doutorado, aponta para contribuição de Edgar Brazil à construção deste filme. A grande quantidade de depoimentos a respeito do filme, mesmo sem citar o nome de Edgar Brazil, sugere a distinção da fotografia do filme dirigido por Mário Peixoto. Otávio de Faria, por exemplo, dissera: “Poucos filmes, mesmo, terão reunido imagens tão bonitas e tão originais, e em poucos terão sido sentidas, combinadas e ritmadas com tanto senso artístico e habilidade técnica” (FARIA apud ROCHA, 2003, p. 64). Ou ainda as palavras do produtor alemão Erich Pommer, também se referindo à experiência do filme de Mário Peixoto em parceria com Edgar Brazil: “Entretanto, a sua arte extravasa mais em arroubos de ousada poesia à qual a câmera empresta todo um ineditismo de raro e mais alto senso estético...” (POMMER apud ROCHA, 2003, p. 64 e 65).

processo de revelação dos negativos. Refletimos, ainda, sobre a forma como a luz é “domada” a partir do recurso ao diafragma e a implicação disso na reprodução dos níveis da escala do branco ao preto (passando pelos cinzas), resultado este perseguido pelo fotógrafo num filme em preto e branco. Nesta primeira parte, a interlocução estabelecida com Michael Baxandall é sugestiva para o tema da intencionalidade do fotógrafo, dando-nos, a partir das possibilidades de comparação com os exemplos apresentados em seu livro *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*.

A ideia de intencionalidade abrirá os caminhos reflexivos que levará a um segundo espaço de interlocução, desta vez com Luc Vancheri, pesquisador francês que sugere a adoção do conceito de *figural* para este tipo de análise aqui proposto. Pensando junto com este autor, o *figural* será tomado como sendo o pensamento da forma, ou mesmo a forma que pensa. Esta delimitação favorece-nos à medida em que nos dá condições de localizar o estudo no campo do visível (a imagem não é do *lisível*, mas do visível), propondo entendermos o trabalho do fotógrafo como uma modelação de condições de luz a partir do controle de recursos técnicos como o diafragma. Em torno deste mecanismo da câmara, e dos resultados obtidos por sua manipulação, procura-se evidenciar o modo como *closes*, *supercloses* e composições em plano conjunto são materialidades de uma modelação realizada pelo fotógrafo.

Estas duas ideias iniciais (intenção e *figural*) preparam o caminho para o conceito de plasticidade, que tomamos de empréstimo à filósofa Catherine Malabou. Por sua vez, este termo completará o alicerce que nos conduzirá à própria ideia da memória inventiva, que vem à tona na terceira parte. Nela, dedicaremos atenção à engenhosidade, inventividade e/ou criatividade de Brazil quando de sua contribuição para o filme, ao desenvolver instrumentos e artefatos de liberação da câmara da posição estática. A terceira parte, portanto, enfatiza a ideia de que há uma memória inventiva do fotógrafo servindo ao filme.

Atentos à materialidade fílmica, ou àquilo que Luc Vancheri chamará de “valores da imagem” (VANCHERI, 2011, p. 15), inspiramo-nos na ideia deleuzeana de memória. O caminho calcado nas ideias de intenção, *figural* e plasticidade eclodem no encontro destas ideias com o modo deleuzeano de pensar as imagens do filme, fundamentalmente em seus livros dedicados ao cinema (*Imagem-tempo* e *Imagem movimento*). Ambos serão compreendidos a partir de uma ênfase na ideia de memória que buscamos compreender num outro trabalho, *Proust e os Signos*. Não é demais sublinhar que, diferentemente do que propõe Deleuze, em vez nos atermos à possibilidade de experimentação da memória a partir do

encontro com a obra de arte – como ele faz em sua leitura dedicada à elaboração proustiana no *Em busca do tempo perdido* –, utilizamos esta aplicação da memória ao ato criativo, em si. Ou seja, importa-nos aquilo que está implícito em alguns momentos da elucubração de Deleuze e que diz respeito ao papel das sensações presentes e individuais no ato da criação.

## 2.1 A MODELAÇÃO DE ARTIFÍCIOS DE EXPOSIÇÃO

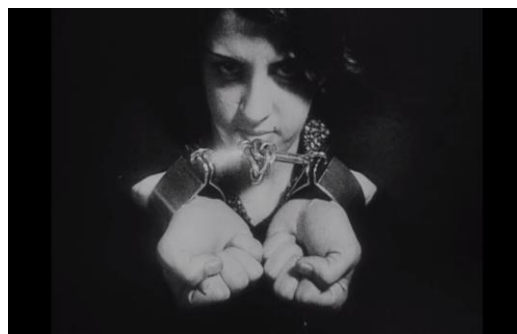
Após dois planos com a câmera parada, em que o movimento se dá no interior do enquadramento, surge o terceiro plano do filme, dando movimento à imagem registrada pelo fotógrafo André Kertész.

Fotografia de André Kertész impressa na capa da Revista *Vu*



Fonte: Cine Brasil (Site)

Frame 1 - Inspirado na fotografia de André Kertész



Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

Imagem esta que fora vista por Mário Peixoto na capa da 74ª edição da Revista *Vu*, em Paris, de passagem pela *Gare Du Nord*<sup>16</sup>. Aquela imagem mostrava o rosto de uma mulher, com olhar fixo, e no primeiro plano, duas mãos masculinas algemadas, com punhos cerrados, iluminados com luz dura. A imagem original reservava certo contraste, gerando sombras tanto nas mãos em quadro quanto no rosto da modelo fotografada por Kértész. A partir dali, diria o próprio Mário Peixoto, tudo seria provocado pela “capa de uma revista” (PEIXOTO apud MELLO, p. 12). E para Edgar Brazil, fotógrafo do filme, estava posto um primeiro desafio nesta experiência cinematográfica ao lado do diretor. Brazil, aquele que seria considerado o primeiro diretor de fotografia do cinema brasileiro – chegando mesmo a ser chamado pelo fotógrafo Lauro Escorel de “patrono dos Diretores de Fotografia Brasileiros” (ESCOREL apud NORONHA, 2013)<sup>17</sup> – recebia de Mário Peixoto uma das atribuições relacionadas ao trabalho do diretor de fotografia, qual seja, o de reproduzir padrões imagéticos, fazendo uso de condições técnicas de câmera e luz.

A experiência resultante deste encontro entre a necessidade do diretor e o modo de fazer do fotógrafo é um plano em que a câmera está fixa, enquadrando o rosto de uma mulher, a exemplo da composição inspiradora à realização do filme, feita por Kértész. No terceiro plano de *Limite*, na frente da atriz, duas mãos masculinas também estão algemadas. A mulher tem pele clara e a imagem é contrastada, com fundo escuro, de modo que a personagem confunde-se com o fundo sem que haja profundidade na imagem. A algema não tem correntes como as da imagem original, mas hastes metálicas que brilham, refletindo os raios de luz da fonte escolhida para iluminar o plano lateralmente. O olhar dela é sério, compenetrado e ainda mais intensificado pelas sombras projetadas nos olhos, deixando-os na penumbra. Seus cabelos são pretos e se misturam com o fundo igualmente escuro. Ao seu redor, a escuridão é completa. A roupa do personagem de mãos algemadas é preta também.

Sendo resultante de elaboração de esquema de iluminação ou de posicionamento de atores e câmera para uma condição necessária de luz, há intenção de Edgar Brazil nesta reprodução prolongada no plano quatro, uma continuidade que detalha o plano anterior. Nesta quarta tomada, a câmera enquadrará as mãos em detalhe frontal. A composição evidencia o brilho nas hastes metálicas, contrastantes em relação ao entorno totalmente escuro, ampliando

<sup>16</sup> A *Gare du Nord* é o terminal final de linha da rede ferroviária parisiense que atende o norte da França e alguns países como Bélgica, Alemanha, Grã-Bretanha e Países Baixos.

<sup>17</sup> “Edgar foi a primeira pessoa a abraçar a profissão de fotógrafo de cinema calcado apenas na venda da sua força de trabalho. Ele é o primeiro técnico cinematográfico profissional a viver exclusivamente de sua profissão no Brasil” (HEFFNER e RAMOS, 1988, p. 45).

o artifício de luz e aprofundando na proposta cinematográfica que dá continuidade e movimento à imagem estática original. Iniciando com estes dois planos, já estamos imersos no filme fotografado por Brazil. Diferentemente do que possam sugerir estes dois primeiros planos destacados, a maioria dos planos será executada em exterior/dia. Talvez, por isso mesmo, a primeira seção destaque o desempenho dos artifícios de luz. Num primeiro diálogo com um dos pensamentos que nos servem como interlocutores, poderíamos dizer, inicialmente, que Edgar Brazil não lida com matérias fixas e sólidas (HEGEL apud MALABOU, 2006, p. 9), mas com elementos plásticos, maleáveis. Ou seja, na condição de fotógrafo, ele intervém, na construção da imagem, resolvendo tecnicamente aquilo que é necessário à obtenção da imagem adequada ao filme. Desta forma, ele molda a sua matéria de trabalho, colocando-nos nas condições de trazer a ideia de Catherine Malabou, ao considerar que a plasticidade<sup>18</sup> é dotada de duas significações fundamentais: ela dá e recebe forma<sup>19</sup> (MALABOU, 2006, p. 9, tradução nossa).

Se vamos a uma das inúmeras sequências que se passam dentro do barco à deriva (lugar onde se desenrola a maior parte da trama e serve, ele mesmo – o espaço – como elemento para a compreensão da situação “limite” em que estão aqueles personagens), encontraremos uma estratégia fotográfica que exemplifica uma das formas como Brazil participa desta modelação. Observamos o plano 26, em que a mulher está olhando para a ponta do dedo machucado instantes antes. A composição traz os seguintes elementos: ela ocupa o lado direito do quadro e do lado esquerdo – na parte inferior – está sua própria sombra. A ponta do dedo é iluminada pelo raio de sol. Enquanto a totalidade da mão é coberta pela sombra, apenas a ponta do dedo é iluminada pelo sol.

*Frame 2 – Posição da atriz enfatiza o dedo machucado*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

<sup>18</sup> A autora utiliza o termo *plasticité* a que fazemos referência e traduzimos como plasticidade.

<sup>19</sup> “Les deux significations fondamentales de la plasticité – réception et donation de forme [...]” (MALABOU, 2006, p. 9).

O posicionamento do corpo da atriz ajuda a priorizar a ponta do dedo, parte importante machucada num instante narrativo específico que exige a ênfase na reação dela. Caso não fosse posicionado desta forma, a ponta do dedo indicador da mão direita estaria também em zona de subexposição, a exemplo das duas mãos dela. A luz é dura, a se considerar pela definição da sombra da própria personagem projetada na parte do barco iluminada intensamente, num segundo plano próximo.

A intervenção do fotógrafo, um procedimento comum na realização cinematográfica, talvez porque, muitas vezes apenas ele está vendo a imagem em construção pelo visor (*view finder*), parece clara<sup>20</sup>. De onde apreendemos elementos que enquadrem a prática fotográfica numa das significações dadas ao conceito de plasticidade por Catherine Malabou e que parecem adequadas ao trabalho do diretor de fotografia nestas linhas iniciais:

«Plástico» vem do grego *plassein* que significa «modelar». A «plástica» designa a arte da elaboração de formas, mais particularmente a escultura. O adjetivo «plástico», quanto a ele, tem duas significações opostas: de um lado, «susceptível a mudar de forma», maleável (a cera, o barro, a argila são ditas plásticas); de outro lado, susceptíveis de dar forma, como as artes plásticas ou a cirurgia plástica. É «plástico» o suporte capaz de conservar a forma nele fixada, de resistir ao movimento de uma interminável deformação. Neste sentido, «plástico» se opõe a «elástico», «viscoso» ou ainda a «polimorfo», sinônimo que a gente lembra muito (MALABOU, 2006, p. 311 – 312, tradução nossa)<sup>21</sup>.

No enquadramento do trabalho do diretor de fotografia, na amplitude conceitual de plasticidade, ainda podem caber também as decisões que o fotógrafo toma em relação ao ângulo de ataque da câmera quanto às fontes de luz. No caso de Brazil, o posicionamento do sol, a sua principal fonte. O plano 98, por exemplo, revelará um posicionamento de câmera e luz em que a câmera fixa, posicionada de um lado da rua sem calçamento e mostrando a fachada de uma casa, possibilita a obtenção de uma imagem que dá relevo à poeira levantada

<sup>20</sup> Procedimento que faz lembrar a intervenção do diretor de fotografia Gustavo Hadba no *making of* do filme *Faroeste Caboclo* (2013), dirigido por René Sampaio. O fotógrafo pede para que o ator Fabrício Boliveira mude sutilmente de posição para que ele ajuste o enquadramento em relação à fonte de luz.

<sup>21</sup> ««Plastique» vient du grec *plassein* qui signifie «modeler». La «plastique» désigne l'art de l'élaboration des formes, plus particulièrement la sculpture. L'adjectif «plastique», quant à lui, a deux significations opposées : d'une part, «susceptible de changer de forme», malléable (la cire, la terre glaise, l'argile sont dites «plastiques»); d'autre part, «susceptible de donner la forme», comme les arts plastiques ou la chirurgie plastique. Est «plastique» le support qui est capable de garder la forme qu'on lui a imprimée, de résister au mouvement d'une déformation infinie. En ce sens, «plastique» s'oppose à «élastique», «visqueux» ou encore à «polymorphe», dont on le croit trop souvent synonyme».

após a passagem da caminhonete pela estrada sem calçamento, com a ajuda da luz intensa do sol. O resultado não é mais percebido porque há superexposição, em segundo plano. Contudo, a posição da câmera chama ainda mais a atenção por estar posicionada na região de sombra, enquadrando tanto o veículo quanto a personagem que caminha no mesmo sentido da caminhonete. Esta inversão – em vez de estar no sol, está na sombra, evita o enquadramento de área de sombra, o que resultaria em subexposição. A posição da câmera evita ainda uma contraluz, pois a mulher caminha na direção do sol, de onde viria luz que incidiria diretamente na objetiva se a câmera tivesse no sol. A casa que aparentemente faz a sombra, sob a qual está a câmera, serve, no final das contas, como um grande parasol que impede a incidência dos raios de luz dura. Trata-se de uma estratégia que será invertida em outros momentos de interferência do fotógrafo que, em outros casos, são aceitáveis e/ou mesmo buscados.

A partir do controle de exposição, Brazil praticará um dos exercícios mais básicos para o diretor de fotografia: como expor<sup>22</sup>? Esta, uma das perguntas mais comuns para o diretor de fotografia que define os critérios de exposição (da película – no caso de Edgar Brazil – ou do sensor, nas câmeras digitais) às condições de iluminação do ambiente onde se filma. A exposição observará aspectos como a sensibilidade (de película ou sensor), temperatura de cor (luz), abertura de diafragma, velocidade de obturador, dentre outros que estarão associados ao modo como a luz será registrada. E diante da pergunta de como expor a câmera às condições de luz do espaço, as posições de luzes e da própria câmera serão determinantes. O posicionamento de uma e de outra deixarão a imagem diferente, configurando-se como matéria-prima moldável para o trabalho do diretor de fotografia. No filme *Limite*, há planos em que a posição da câmera está intencionalmente associada à contraluz, enquadrando-o como elemento de composição ou mesmo para acentuar coisas da imagem.

Isto será notado no plano 35. Nele, pela constatação da estabilidade da imagem, a câmera parece estar posicionada num veículo em movimento, enquadrando de baixo os galhos e folhas das árvores. Nos espaços vazios entre as folhas, há contraluz. E já neste plano são acentuadas as silhuetas das folhas e galhos. O mesmo acontecerá, porém com a câmera parada, com o plano 231.

---

<sup>22</sup> Em cinematografia, diz-se do papel fundamental deste setor em saber expor, de como expor a câmera e suas superfícies sensíveis – sejam elas o negativo (película) ou o sensor digital – às condições de luz. Controlar os excessos de claridade ou, por outro lado, acrescentar luzes que tornem a imagem possível por meio de uma equilibrada fotometria (medição de luz) é uma das funções do diretor de fotografia.



Frame 3 – exemplo do recurso de moldura (plano 231)



Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

Nesta tomada, a contraluz acentua os limites das portas e janelas (aberturas da construção abandonada) como moldura para enquadrar a vegetação na parte externa. A contraluz resultante é intensa, pois o interior da construção é escuro e a luz é muito intensa do lado de fora. Os limites da construção também estarão silhuetados no plano 259. Em contraluz, a câmera evidenciará uma parte da construção inacabada. Em primeiro plano, a silhueta proporcionada pelo enquadramento e pela luz que vem de fora. Em segundo plano, a vegetação que cerca o lugar. O resultado é uma imagem de alto contraste, com a parte externa muito iluminada e a interna escura. Com um pouco menos de contraste, o plano 260 também é caracterizado por um posicionamento de câmera de baixo para cima, enquadrando uma das extremidades da fachada da mesma construção. O primeiro plano está silhuetado, contrastando com o segundo plano, o céu, claro. A posição da câmera, bem como o controle de luz, evidencia uma pequena planta nascida na ponta da construção, no lado esquerdo superior da imagem. Alguns pequenos fragmentos iluminados do concreto possibilitam perceber a textura da construção.

Por fim, um outro plano ainda pode complementar esta ideia de contraluz a serviço da modelagem de primeiros planos. Quando a câmera enquadra a janela assimetricamente no plano 43, haverá ênfase na estrutura que sustenta os vidros da janela, bem como nas telhas que também estão em silhueta. Em todos os casos, trata-se de contraluz do céu, às vezes direto, outras indireto e que resulta em imagem contrastada. Este aspecto será justificado pela montagem do trabalho que retoma, por exemplo, no plano 526, a mesma estrutura do plano quatro, em que, mais uma vez, a atriz é enquadrada em plano médio, de frente, olhando

fixamente para a câmara. À frente dela, ainda as duas mãos algemadas, com os punhos cerrados. Esta mesma imagem, inspirada na fotografia de André Kertész, retorna como uma referência fundamental à construção da montagem, configurando-se como ponto de partida e de chegada da narrativa e acentuada pelos elementos fotográficos que enfatizam as situações de tensão, prisão, atribulações. Em *Limite*, as poucas condições de contraste experimentadas ao longo do filme estarão a serviço da criação de atmosfera condizente com a proposta narrativa. E a mesma luz que brilha na algema que prende as mãos à frente do rosto da mulher, nos planos quatro e 526, também estará presente como um elemento de composição ao longo de outras tomadas do filme, num recurso ao enquadramento da luz refletida aparente no quadro.

### 2.1.1 Luz refletida aparente

Ao longo dos planos de *Limite*, será possível reunir diversos planos com uma característica recorrente, notada nos planos quatro e 526 anteriormente destacados: uma luz refletida em diferentes superfícies, direta ou indiretamente em relação à câmara. Esta luz aparece como um elemento plástico cuja interação, dentro do quadro, permite uma maleabilidade desta matéria de composição (para o trabalho do fotógrafo). Para início de depuração deste traço característico, a exemplo do que acontece com os planos supracitados, podemos falar do plano 134. Nele, uma taça de vidro é enquadrada de forma diagonal.

*Frame 4 – Taça reflete luz*



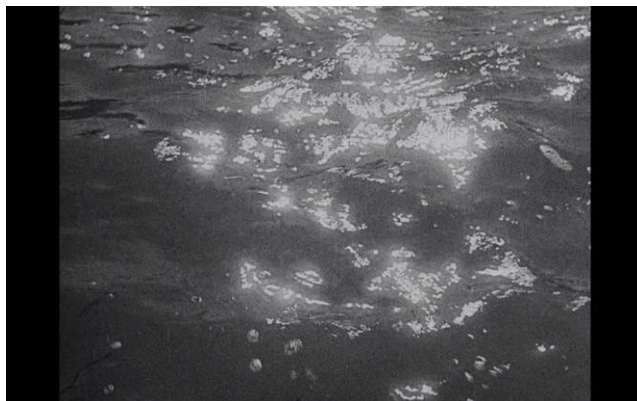
Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

Há contraluz em que a própria taça funciona como um rebatedor, resultando num reflexo captado pela câmara que está posicionada um pouco acima da altura da borda da taça.

Há uma pequena variação na intensidade dos raios de luz refletidos. Depois de alguns segundos, alguém serve bebida na taça com uma garrafa e pega a taça com a mão esquerda. No quadro aparece apenas parte da mão da pessoa. Taça e mão saem do quadro e o plano fica com uma superfície completamente escura até que a taça é devolvida para o quadro com metade da bebida servida. Pelo retorno da taça ao quadro, é possível supor que a luz ilumina a taça direcional e lateralmente, já que quando foi retirada esta luz não era projetada na superfície. A bebida no interior da taça balança sutilmente. Trata-se de uma luz direta, dura e pontual que imprime uma forma circular variável na imagem.

Este primeiro plano, que selecionamos com esta característica, funde-se com uma sequência de dois planos parecidos quanto à opção pelo registro de um reflexo de luz. A começar pelo plano 135, o quadro é totalmente preenchido pelo espelho d'água, com a câmera posicionada a um ângulo de 45° aproximadamente, de forma que o reflexo de luz torne-se aparente.

*Frame 5 – Espelho d'água (plano 135)*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

Não somente isso, mas a posição do sol (lateral) em relação à água favorece fundamentalmente o efeito. A câmera é um pouco instável e balança, por estar posicionada de cima do barco, contribuindo para a variação de luz. O plano seguinte (136), com a câmera fixa enquadrando a água do mar, também traz estas características. Na parte direita da imagem, a água bate suavemente nas rochas (região de reflexo de luz na água) que estão na parte esquerda da imagem. O plano inicia com este enquadramento que prioriza o reflexo para, depois de alguns segundos, iniciar o movimento de panorâmica para a esquerda, onde vai enquadrar a mulher que está sentada, olhando para a água.

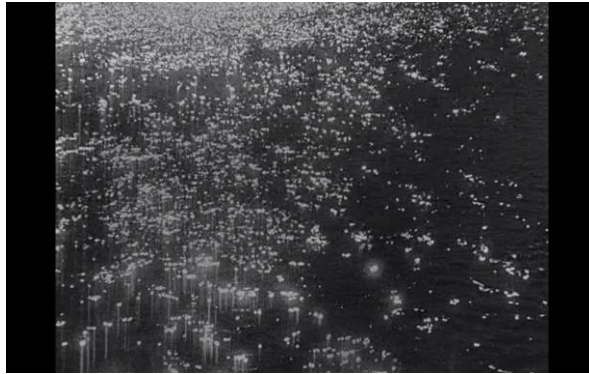
Em sua classificação dos tipos de luzes, Edgar Moura apresentara dois ramos da família desta luz rebatida numa definição fundamental à continuidade de nosso aprofundamento nos planos:

A luz rebatida tem dois ramos na sua família: primeiro, os refletores que já nasceram rebatendo a luz e são chamados de *soft light*. Depois, o resultado da luz refletida em *qualquer superfície que rebata luz*. Aí vale qualquer refletor, rebatendo em qualquer isopor ou rebatedor, ou *butterfly*, ou no teto, ou num balão de gás, ou até na lua (MOURA, 1999, p. 84).

De partida, importa deixar claro que o principal refletor à disposição de Edgar Brazil é o sol. Em poucas tomadas há fenômenos de luz que suscitem algum tipo de dúvida quanto ao fato de ser/ter sido o plano iluminado com fonte artificial. A lógica do espelho d'água é a que mais serve ao fotógrafo, como uma vez mais exemplificam os planos 129 e 130. Em ambos a câmera enquadra o espelho d'água, ocupando o quadro inteiramente com a água. No segundo deles (130), o grande plano do espelho d'água é mais acentuado, priorizando-se um ângulo em contraluz também mais evidente, chegando mesmo a evidenciar pequenas espumas sobre a água.

Haverá planos, ainda, em que estes espelhos d'água são enquadrados em acentuada contraluz, como no espelho d'água reluzente enquadrado no plano seis e repetido na tomada 528. Em uma e outra, a câmera respeita certa angulação que permite a incidência de raios na lente. O movimento da água faz variar a intensidade dos raios solares, resultando num movimento variável dos reflexos da luz na água. A câmera está fixa e o quadro é totalmente preenchido por água. A angulação da câmera em relação aos raios de luz gera contraluz e alguns raios incidem diretamente na lente. A imagem dos dois planos tem muito brilho e a variação de contraluz na água gera um efeito vertical típico da incidência de luz na lente, favorecido aparentemente por uma velocidade mais lenta de obturador escolhida. Por se tratar de um conjunto de pontos de reflexão (o espelho d'água é irregular e variável), a imagem resultante é como uma dança de formas na tela.

Frame 6 – Dança de formas luminosas (plano 528)



Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

Estes últimos planos fotografados por Brazil trazem elementos que, dentro da reflexão até aqui proposta, continuarão sugerindo a interlocução com Catherine Malabou, visto que a interferência do diretor de fotografia, na modelação destes planos de luz refletida aparente, parece tão evidente. Nota-se a busca por um posicionamento de câmera que valorize e enfatize os reflexos de luz na água. É justamente esta a dinâmica que permite tomarmos o procedimento fotográfico que combina fotometria e posição da câmera, como um processo plástico. Na busca pelas significações desta palavra, a autora supracitada traz uma definição sugestiva à reflexão: “O plástico designa hoje esta matéria de síntese susceptível de ganhar formas e propriedades diversas que seguem os usos aos quais ela é destinada<sup>23</sup>” (MALABOU, 2000, p. 312, tradução nossa).

Ora, as formas, sentidos e características da imagem resultante do trabalho do diretor de fotografia compõem um trabalho coletivo. É função do fotógrafo trabalhar com as matérias à sua disposição, a fim de garantir as imagens do filme solicitadas pelo roteiro. Exigências estas ainda acompanhadas pelo diretor. Se entendemos, contudo, o trabalho do fotógrafo a partir de sua habilidade técnica para transformar intenções em materialidade imagética, teremos encontrado talvez o necessário para reconhecê-lo escultor de materiais, dando forma às suas matérias de trabalho. Há, neste sentido, uma intervenção do fotógrafo, seja na definição dos controles de diafragma ou obturador, na escolha de um determinado tipo de filme, de um ângulo de ataque ou mesmo na espera pelo momento em que a luz irá incidir sobre a superfície filmada. Não fortuitamente dizemos isso, posto o que, em depoimento para

---

<sup>23</sup> “Le plastique designe aujourd’hui cette matière de synthèse susceptible de prendre formes et propriétés diverses suivant les usages auxquels elle est destinée”.

o documentário *Onde a Terra Acaba* (2001) – dirigido por Sérgio Machado –, Mário Peixoto diria: “Chegamos a dormir a bordo porque havia cenas que o Edgar idealizava que a luz tinha que ser aquela luz coadinha de manhã cedo, antes do sol nascer” (ONDE..., 2002).

No exemplo acima, Peixoto fala da busca de Brazil por uma luz suave. Contudo, poderíamos considerar que esta mesma espera, a que Mário Peixoto faz referência, explicita o procedimento que pode ter levado a planos que fogem ao padrão dos que até aqui apresentamos. Nestes, há reflexo de luz nas coisas, o que só a posição da câmera associada ao instante exato possibilita. Quando a câmera, posicionada de um barco, aproxima-se do casco de uma embarcação maior, no plano 76, por exemplo, há ênfase nos reflexos de luz projetados pelo espelho d’água nesta parte do barco enquadrado. O ângulo formado entre o sol e a câmera permite o enquadramento dos reflexos, sendo eles mesmos, efeitos de luz na imagem.

No conjunto de tomadas com reflexo de luz nos objetos, encontraremos ainda os planos 404 e 409. Eles alcançam este resultado de variação da área de luz iluminada do balde de alumínio, enquadrado com pouca profundidade de campo dentro do barco. Este reflexo de luz resulta em superexposição, com variação do tamanho desta área. No plano 409, em virtude do movimento da canoa, há uma sombra movente, que marca a parte lateral do balde, bem como a alternância de brilhos em pequenas áreas refletoras dentro do balde.

Este grupo das tomadas com objetos nos quais reflete luz, ainda tem um outro e último tipo. Trata-se da luz que reflete no rosto da atriz. Assim é com o plano 201. De baixo para cima, a câmera mostra a personagem que fez a tentativa de remar, em *contre-plongée*. Ela continua levemente de perfil, em relação à câmera. A luz é intensa e deixa a imagem ainda mais clara pelo fato de ela vestir branco (superfície que rebate luz). Há reflexos de luz no rosto dela, propiciados pelo espelho d’água. Pequenas gotas de água escorrem pelo braço esquerdo dela e são valorizadas pela posição da luz, dando volume a elas. A luz ilumina a atriz de cima para baixo, com projeção de sombra do próprio cabelo em seu rosto. Os reflexos de luz refletidos na água funcionam como uma luz de compensação, preenchendo esta área de sombra no rosto dela. A compensação é visível e variável em virtude do movimento da água que serve como um rebatedor da luz do sol. No caso deste plano, é curioso notar o posicionamento da câmera que parece estar adequada ao enquadramento.

O plano 419 tem esta mesma característica de enquadramento do rosto da mulher – neste caso em *close* – olhando na direção da água. Neste plano, diferentemente do anterior, a câmera assume a posição de como se estivesse sendo operada de dentro da água, enquadrando

a borda do barco, em primeiro plano, e o rosto da mulher em segundo plano. Os reflexos da luz do sol sobre a água são projetados tanto na área de madeira da canoa, como no rosto da atriz. O vento sopra da esquerda para a direita e os cabelos dela são projetados para a lateral direita da imagem, saindo do quadro. O posicionamento da câmera valoriza estes reflexos concentrados principalmente no lado esquerdo do rosto dela. O outro lado de seu rosto está sob a sombra, com suave variação de alguns reflexos que servem como compensação.

Esta sequência de captura dos reflexos é representativa para a análise do trabalho de Brazil, justamente por serem obtidos mediante uma combinação de fotometria, profundidade de campo, posição de câmera e velocidade de obturador. No caso deste último ajuste, uma rápida velocidade de obturador se faz necessária por conta da rapidez do movimento dos reflexos nos objetos e rosto da atriz. De modo geral, esta velocidade é combinada com uma grande abertura de diafragma, resultando tanto em pequena profundidade de campo quanto segundos planos desfocados. A posição da câmera é definida quando o posicionamento do sol em relação às superfícies refletoras é propício à geração da alternância de reflexos.

A busca por estes traços da imagem vai no sentido, mais uma vez, dos métodos de procura trabalhados por Michael Baxandall, quando apresenta uma distinção entre os diferentes modos de se analisar as imagens do ponto de vista histórico. Desta argumentação, podemos abstrair aquilo que diz respeito à apreensão dos artefatos e modos acessíveis pela observação da imagem. E isto faz muito sentido ao consideramos a natureza do trabalho do diretor de fotografia, sendo o plano equivalente às pinturas que interessam a Baxandall. Lê-se do autor uma discordância de certos modos, afirmando o espaço de onde ele compreende o processo de análise das imagens: “Nós, ao contrário, nos interessamos muito mais pelo que resta das ações: os quadros. Certamente, partimos deles para inferir as ações humanas e o instrumento que os fizeram do jeito que são” (BAXANDALL, 2006, p. 46). Onde há consideração dos artefatos, há também respeito às técnicas das quais se servem tanto artistas quanto fotógrafos, no nosso caso. A análise dos planos em que há exploração dos reflexos na água é, em última instância, reveladora da intervenção do fotógrafo na criação de padrões de imagens. Sua prática está associada à decisão de posicionar a câmera deste ou de outro modo, de forma a tornar possível o enquadramento de volume luminoso que interessa. A participação criativa de Brazil, como será possível ver adiante, é constituída por este elemento criativo que diz respeito, fundamentalmente, aos controles e posicionamentos da câmera. Estava concentrado nestes traços o mérito do fotógrafo, conhecido no meio cinematográfico, à

época, por sua habilidade em adequar a câmera às condições de luz, mediante uma inventividade que o possibilitara, também, o posicionamento do equipamento em espaços/lugares diversos/adversos. Sem perder de vista a interlocução com Baxandall, este condicionamento das técnicas às condições da produção fizeram da construção fotográfica de *Limite* o que ela é. As condições precárias do período de realização do filme, do ponto de vista técnico, foram condicionantes às operações experimentais do fotógrafo, que driblara, no posicionamento da câmera, as dificuldades impostas à variação dos quadros. O plano em que a câmera enquadra o rosto da mulher dentro da canoa (419) é bastante ilustrativo, neste sentido. Apesar da não popularização dos artefatos de maquinária nesta época - como gruas, garras, alças e tubos -, a câmera é projetada para fora da canoa e parece pairar por sobre a água para registrar o *close* da personagem.

*Frame 7 – close de personagem, registrado por câmera posicionada ao nível da água (plano 419)*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

Há, neste exemplo destacado, uma associação intencional entre posição de atriz e câmera, objetivando um efeito luminoso, como é o caso da projeção dos reflexos luminosos no rosto da mulher. O plano 201 também é o que é devido ao posicionamento da câmera, que valoriza o rosto da personagem num ângulo igualmente intencional, que também valoriza as gotas d'água que correm no braço dela. Edgar Brazil continua se valendo destes artifícios técnicos a fim de registrar outros grupos de imagens que apresentaremos na continuidade. Conforme avançarmos, se tornará cada vez mais nítida a participação da instrumentalidade no resultado plástico obtido. Seja na experiência de Brazil como laboratorista, revelando os negativos conforme um rompimento com os critérios, padrões e obtendo imagens arrojadas e autênticas, se comparadas com as imagens buscadas pela cinematografia da época (a busca



pela reprodução a mais fiel possível do que se via a olho nu); seja na engenhosidade, da qual Brazil se vale, para desenvolver, ele mesmo, artefatos necessários ao registro de determinados tipos de imagens, a exemplo da grua que ele criará para executar movimentos de câmera.

### 2.1.2 Os reflexos como personagens

Ao continuar dando vida aos reflexos, agora de outra natureza, continuamos na apresentação de elementos fotográficos a serviço da narrativa. Desta vez, os reflexos de personagens e objetos é que são aparentes. O trabalho do fotógrafo, neste sentido, é se cercar de critérios e mecanismos técnicos que favoreçam um registro com a câmera que resulta em – para pensarmos com os termos de Baxandall – “vestígios que ficam de sua ação” (BAXANDALL, 2006, p. 47).

Os traços que apresentamos, inicialmente, estão nos planos 12 e 13. O segundo é continuação/aprofundamento da ação do primeiro. Nela, homem e mulher estão sentados no barco à deriva. Primeiro (12) num grande plano geral; depois (13) num plano geral que enquadra menor área de água. De ambos salta um elemento: o reflexo dos personagens e do próprio barco na água. A posição da câmera muda de um plano para outro, mantendo-se do mesmo lado do eixo<sup>24</sup> que permite o enquadramento das formas criadas na água. A grande profundidade de campo também permite esta ênfase nos reflexos formados na água. O segundo dos planos (13) será, portanto, um aprofundamento do primeiro, pois a câmera estará mais próxima da ação, como que decupando a ação iniciada no plano anterior.

Inspirados em Baxandall, poderemos pensar na intencionalidade de Brazil a partir do uso dos recursos para a obtenção destes resultados. Neste sentido, é possível falar que a leitura de manuais de produção cinematográfica fornecera-lhe informações que lhe deram este saber técnico, experimentado durante a realização prática. O estudo não publicado de Hernani Heffner e Lécio Augusto Ramos levantou informações que reforçam o modo como muitos destes conhecimentos eram adquiridos. A partir dos depoimentos de pessoas que conviveram com Brazil, ele passava boa parte do tempo no escritório que ganhou na Cinédia, em 1933: “Quando não estava filmando ou tendo qualquer outro encargo, era geralmente onde se encontrava, lendo sobre as últimas novidades técnicas anunciadas nas revistas alemãs ou

---

<sup>24</sup> “Chama-se de *eixo* a linha que liga o nariz dos dois atores que estão dialogando” (MOURA, 1999, p. 395).

americanas” (HEFFNER e RAMOS, 1988, p. 94). O levantamento dos dois pesquisadores informará que os modelos técnicos empregados por Brazil eram “fartamente divulgados por revistas como ‘American Cinematographer’ e ‘Journal of Society of Motion Pictures Engineers’, às quais ele tinha acesso através da biblioteca de Adhemar Gonzaga” (*idem*, p. 158). O procedimento de Brazil aqui relatado é posterior ao período da realização de *Limite*, mas elucidativo no sentido de compreender a forma como ele adquiria as informações de ordem técnica. É como se procedêssemos, aqui, à melhor maneira de Michael Baxandall que, ao falar da pintura *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso, busca relacionar alguns acontecimentos e/ou condições sociais do período em que Picasso pintou o referido quadro. É justamente este domínio técnico da câmera diante das condições de luz – bem como necessidade de movimento da câmera – que justifica a forma como as intenções de Brazil são objetivadas a partir da necessidade de resolução dos problemas.

A escolha pela profundidade de campo que faz ressaltar os reflexos na água – controle aparentemente simples para a cinematografia de hoje – configurava um saber técnico de segurança ao diretor na realização de sua ideia. Era justamente por dominar controles como os que resultam em imagem a exemplo do plano 223, com câmera fixa enquadrando reflexos dos galhos de uma árvore numa faixa de água, que Brazil recebeu o convite para o trabalho tanto em *Limite* quanto em outros trabalhos realizados à época pela Cinédia. E não só. Realizara, ainda, planos mais elaborados como o 251. Neste plano, há enquadramento do reflexo dos galhos de uma árvore no espelho d’água, resultando numa imagem acentuadamente contrastada. A projeção do reflexo é negra e a água é clara. E o foco está concentrado na área de projeção do reflexo bem definido, apesar da subexposição (aparenta ser final de tarde).

O mesmo acontece com o plano 252. A complexidade deste plano está no fato de que a câmera inicia a tomada em movimento de panorâmica, com plano iniciando com a câmera já em movimento também, da direita para a esquerda. A câmera para um pouco, enquadrando em primeiro plano desfocado, os galhos e folhas de uma planta, a água e o reflexo de vegetação e fragmento da margem do rio, onde o foco está. O plano termina na metade do movimento de volta da câmera, que agora sai da esquerda para a direita, percorrendo a área da projeção dos reflexos na água.

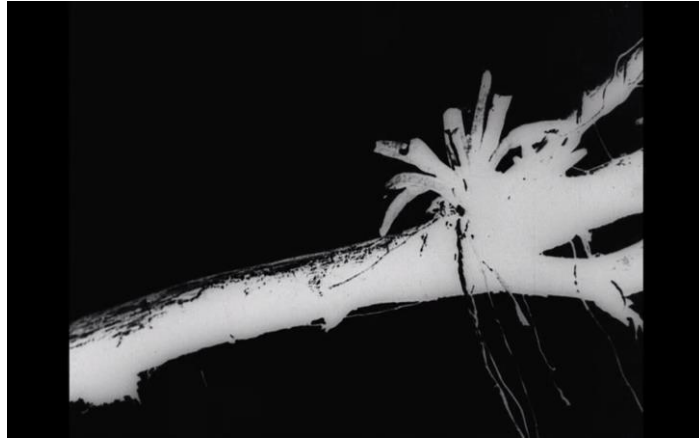
É também associado o comportamento da profundidade de campo que, neste caso, inclui o reflexo das plantas na água, na parte inicial do plano 228. A câmera inicia o plano fixo, enquadrando a projeção do reflexo da vegetação no espelho d’água, em segundo plano

desfocado. Este reflexo ocupa pequena parte da direita da tela. O foco é definido em primeiro plano, preciso, nos caules e folhas de uma pequena planta. A imagem é escura e parece que se aproxima o anoitecer. Depois de alguns segundos, a câmera faz um movimento brusco, da esquerda para a direita, enquadrando os sapatos do homem e da mulher que foram deixados à margem do rio. A câmera mantém o enquadramento e depois faz o movimento contrário, da direita para esquerda, em direção à água. Ao reenquadrar o rio, o homem já está retornando à margem, com a mulher nos braços. Ele está enquadrado da cintura para baixo e vemos as pernas dela, do joelho para baixo. A câmera mantém o quadro e o plano termina quando eles saem do quadro.

A nítida intenção de Edgar Brazil de enquadrar, na maioria das vezes, os reflexos nas superfícies sugere uma possibilidade de compreensão a partir do que Baxandall chama de “interesse visual intencional” (BAXANDALL, 2006, p. 83). No modo de entender do autor, trata-se de um traço que diferencia, por exemplo, a criação de um pintor, da construção de uma ponte (ele usa a construção da Ponte do Rio Forth, de Benjamin Baker, construída na costa leste da Escócia). Na observação dos reflexos fotografados por Brazil, percebe-se o resultado de uma busca pela imagem que seja interessante, mediante a disposição dos movimentos dos reflexos no espelho d’água. A inclusão destas características no plano não é gratuita e o enquadramento delas nos referidos planos é algo essencial. E talvez o plano 251 seja o maior exemplo disso, por se tratar de um grande plano em que todo o quadro está ocupado com as formas dos galhos e folhas das árvores.

### 2.1.3 A criação no espaço do laboratório

Com uma hora e um minuto de filme (plano 244), vê-se uma estrutura de imagem até então inexistente em *Limite* e que será repetida em outros planos. Trata-se do detalhe do galho de uma árvore, enquadrado parcialmente, atravessando o quadro horizontalmente. O acentuado grau de contraste da imagem deste plano destoa do contraste das imagens apresentadas até aqui. Comparativamente com um negativo de filme, o preto e o branco estão invertidos e mais saturados.



Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

O galho está totalmente branco, assim como as folhas e até um pequeno inseto que sobrepõe próximo à árvore; já o segundo plano está completamente escuro. A imagem resultante é acentuadamente contrastada. Em consulta ao diretor de fotografia Alziro Barbosa, concluímos que este resultado é obtido no laboratório, em processo de revelação:

Provavelmente é um processo de cópia de material positivo e o que estamos vendo é um internegativo de alto contraste projetado. Capturou em negativo normal, fez a cópia normal e depois deste material positivo foi feita uma nova cópia com negativo de alto contraste ou mesmo com material positivo (bem provável). O filme de cópias (positivo) tem a mesma característica do material negativo, sem base (base transparente), alto contraste e pouca sensibilidade. Nos poucos recursos brasileiros da época, devem ter usado o material positivo em uma recópia (BARBOSA, 2015).

Na sequência, o plano 245 também traz esta característica de imagem contrastada, enquadrando o detalhe dos galhos de uma árvore. Uma imagem que poderíamos comparar, em virtude do acentuado grau de contraste, com as imagens resultantes da técnica da xilogravura. Em primeiro plano, há galhos e folhas; em segundo plano, num pequeno espaço entre os galhos, vê-se a água (aparentemente de um rio) correndo. Além disso, há rochas e pedras. A câmera faz movimento sutil de instabilidade e está posicionada por entre os galhos em primeiro plano. O grau de contraste é tão acentuado que não é possível identificar a zona de concentração do foco.

Esta primeira sequência de planos é reveladora de outra habilidade de Edgar Brazil, ressaltada pelo próprio Mário Peixoto. Em depoimento concedido pelo diretor ao documentário *Onde a Terra Acaba*, de Sérgio Machado (2002), ele trata desta contribuição de

Brazil, não só de equipamentos de maquinaria, como também na manipulação de filmes e negativos no processo de revelação:

Bom, [Edgar Brazil] era um homem de uma inventiva extraordinária, de uma capacidade extraordinária. Por exemplo, maquinárias que naquela época seria impossível se importar, ele realizou-as todas no Brasil. Ele inventou muitas outras coisas, muitas outras maquinárias. Um elevador, que seria possivelmente um substituto pra grua atual e várias outras coisas, muitas outras maquinárias. Peças da própria câmera. O próprio laboratório foi todo montado por ele (PEIXOTO, 2002).

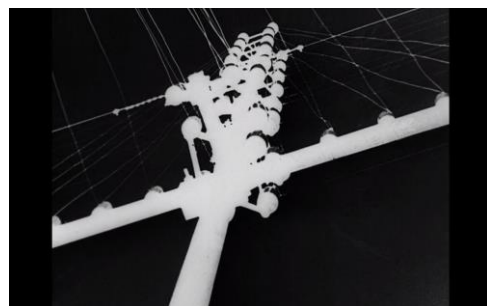
Tendo nascido do desejo de experimentação de Mário Peixoto ou de Edgar Brazil (ou dos dois diante da possibilidade técnica que resultava no efeito contrastado), o que se obtém – e o fenômeno imagético aqui é o que mais interessa – tem contornos e efeitos plásticos. Este recurso de alto contraste resolve, de algum modo, a vontade da experimentação que envolve a produção de *Limite*. Não seria demais pensar que o conhecimento técnico de Brazil está a serviço do rigor criativo de Mário Peixoto. O que, tal como Picasso, em sua busca por resolver os problemas de composição, cor ou tridimensionalidade para pintar o *Retrato de Kahnweiler*, evidencia uma intenção. É assim que Baxandall definirá este conceito e é deste modo que ele mais nos serve para continuar tratando da participação criativa de Edgar Brazil.

Na segunda sequência de planos altamente contrastados (254 e 255), uma vez mais a câmera enquadra o objeto em detalhe. No primeiro deles (254), de baixo para cima, a câmera mostra um coqueiro em *contre-plongée*. A árvore está enquadrada diagonalmente. O tronco atravessa a imagem do canto inferior esquerdo para o canto superior direito. A imagem apresenta elevado grau de contraste (uma vez mais podendo ser comparada com o recurso da xilogravura). Tronco e folhas da árvore são completamente brancos e o segundo plano, que se supõe ser o céu, é totalmente preto.

Frame 9 – contraste invertido (plano 254)



Frame 10 – contraste invertido (plano 255)



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Limite*.

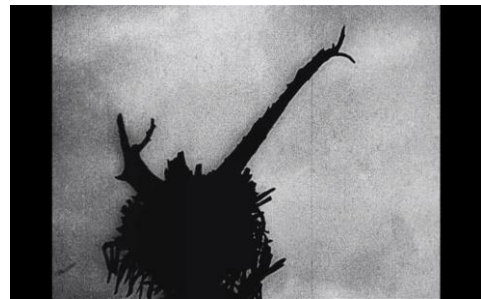
Há, novamente, a utilização de internegativo projetado, tal como esclarecera o fotógrafo Alziro Barbosa. É o que também se identifica no plano seguinte (255), em que a câmera enquadra o detalhe do poste com fios. Linhas atravessam o quadro de forma diagonal. A exemplo do plano 254, a imagem é extremamente contrastada, tendo sido utilizado o mesmo recurso. Enquanto as partes da estrutura do poste (fios, estruturas de madeira, etc.) são completamente brancas, o segundo plano é totalmente escuro.

Comparativamente, o alto contraste que se conseguiria mediante um procedimento restritamente de exposição resulta em imagens como as exemplificadas pelos planos 247 e 248.

Frame 11 – imagem contrastada (plano 247)



Frame 12 – imagem contrastada (plano 248)



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Limite*.

Neles, há alto contraste, com os primeiros planos silhuetados por contraluz (neste caso) do céu. Nestes dois planos, é possível identificar, mesmo que de forma limitada, uma pequena variação da escala de cinza (do branco ao preto) do céu nublado em segundo plano. No primeiro deles (247), em *contre-plongée*, a câmera mostra o detalhe de uma árvore. Um galho, cuja forma faz um movimento sinuoso e que percorre toda a tela. Esta parte da árvore está silhuetada, de modo que os galhos e folhas da árvore estão enegrecidos, contrastando com o céu claro, em segundo plano. A estrutura do segundo (248) é a mesma. A câmera também enquadra a parte do galho de uma árvore. O contraste é obtido pela superexposição que permite a obtenção de silhueta em primeiro plano.

Trata-se, pela comparação, de uma experimentação que vai para além da obtenção de um primeiro plano subexposto contrastante com o segundo plano. Pelo resultado plástico que testemunhamos, parece haver uma perseguição por uma relação de contraste diferente da mera subexposição em primeiro plano contrastante com o céu ao fundo. Brazil parece perseguir a forma de executar uma ideia para o filme. Isso cabe na interlocução com Baxandall, a fim de explicitar ainda mais este entendimento de intenção, o que no final das contas prepara o

caminho para podermos pensar na ideia de criação atribuída ao diretor de fotografia. Estaria Brazil, neste caso, fazendo o papel de “ator”, mas ao modo como propõe Baxandall:

Para aquele que está tentando resolver um ‘problema’ – vamos chamá-lo de ‘ator’ –, trata-se de uma tarefa difícil, para a qual ele sabe que vai ter de achar uma solução. Para o que observa – vamos chamá-lo de ‘observador’ –, um problema surge quando ele assiste a comportamento intencional de uma pessoa e quer compreendê-lo: ‘resolução de problemas’ é uma construção que se atribui à atividade intencional de outrem. O comportamento intencional a que o observador assiste nem sempre implica que o ator tem consciência de estar agindo na intenção de resolver um problema (BAXANDALL, 2006, p. 83).

A passagem destacada nos remete ao levantamento dos aspectos da evolução técnica e econômica do Cinema Brasileiro realizado por Heffner e Ramos. Neste documento, são muitas as passagens que evidenciam o significado do trabalho de Edgar Brazil nas diferentes instâncias relativas à construção do filme, permitindo-nos pensar na forma mesma como a intenção do fotógrafo se realiza. Há certa passagem, neste sentido, em que em meio aos depoimentos recolhidos pelos dois pesquisadores, conclui-se uma dada “falta de iniciativa” de Brazil (HEFFNER e RAMOS, 1988, p. 115). O que seria atribuído ao fotógrafo considerando que “o que ele manifestava em relação ao seu trabalho era um conformismo intelectual e uma submissão quase que total às intenções do diretor” (*idem*). A constatação é sugestiva à reflexão quando o mesmo levantamento apresenta um contraponto que sublinha a participação de Brazil no trabalho de revelação do filme no laboratório (habilidade destacada pelo próprio Mário Peixoto, sublinhada nesta seção)<sup>25</sup>. Pois bem, se de um lado Brazil era considerado um profissional sem iniciativa (e aqui está sendo considerado pelos autores o período de trabalho em estúdio na Cinédia, com outros diretores de perfil menos experimental, como fora Mário Peixoto), de outro há uma condição de autonomia dada a Brazil e que diz respeito ao procedimento técnico em si. Ou, para continuar a interlocução com Baxandall, uma utilização de conhecimentos técnicos a serviço da resolução de problemas.

Quando consideramos os quatro planos destacados nesta seção, no que pese o alto contraste, estamos diante de uma participação criativa realizada mediante uma

---

<sup>25</sup> Era reconhecida a habilidade de Brazil com o procedimento de revelação da película. Saulo Pereira de Melo destaca detalhe do processo de revelação de *Limite*: “Edgar Brazil, muito ligado a Carmem, estava usando o laboratório, que ela mantinha nos fundos da casa dela, na Tijuca, para selecionar e copiar o material destinado à montagem de *Limite*” (MELLO, 1980, p. 17).

experimentação técnica. E ao que parece, o traço experimentador de Brazil – pelos relatos dos entrevistados ouvidos por Heffner e Ramos, tratava-se de um interessado na ciência de modo geral (HEFFNER e RAMOS, 1988, p. 60) – foi fator determinante na construção dos referidos planos. Os dois pesquisadores atestam esta dedicação do fotógrafo ao trabalho em laboratório por meio de passagem do Jornal *Correio do Povo*, na qual há a indicação de realização de experiências com filmes ortocromáticos, num período em que a Kodak financiava “diversos fotógrafos em todo o mundo para realizar essa pesquisa” (*idem*).

O Edgar Brazil ator, aos olhos de Michael Baxandall, portanto, nos oferece condições de compreender seu papel. Se as evidências apontam uma não participação na criação de uma atmosfera fotográfica – com desenhos de luz, concepção estética pré-elaborada ou mesmo intervenção junto ao diretor – o objeto final de direção de fotografia plasma a intencionalidade efetivada por meio da instrumentalidade que o serviu.

#### 2.1.4 Reprodução da escala de tons de cinza

A consideração do aspecto copiador e/ou mesmo revelador de Edgar Brazil nos conduzirá a outro aspecto visível da imagem: a reprodução da escala de tons de cinza. Poderíamos defini-la, inicialmente, como sendo uma escala com dez níveis que vão do branco máximo do papel (IX) ao preto máximo do papel (0). Entre estes dois pontos extremos da escala, há outros oito referenciais:

I – tom percebido geralmente como preto; II – tom de cinza escuro no qual as texturas começam a emergir, é o limite entre o visível e o invisível da textura; III – o primeiro tom de cinza escuro que a textura aparece como suficiente para o reconhecimento do objeto; IV – tom de cinza intermediário entre o cinza médio padrão e o tom da zona III, que apresenta nítida; V – cinza médio padrão que apresenta reflexão de 18%; VI – tom mais claro do que o cinza médio padrão, intermediário entre este tom e o tom da zona VII, e onde a textura conserva toda a sua nitidez; VII – é a tonalidade mais clara de cinza onde ainda há percepção definida da textura; VIII – último tom de cinza claro, onde, embora não se possa mais reconhecer o material, ainda é possível perceber a presença da textura (MUSA e PEREIRA, 1994, p. 46).

Sendo um filme em preto e branco, a reprodução dos tons de cinza será elemento visível da imagem e determinante na realização de uma fotografia bem-sucedida, ainda mais neste período de produção de *Limite*, em que o resultado estético estava tão condicionado ao



cumprimento dos requisitos básicos de registro de uma imagem. Ou seja, buscava-se imagens bem fotometradas, sem sub ou superexposições, reproduzindo com nitidez os rostos de atores e atrizes<sup>26</sup>. Acrescentamos a isso a ideia de que o contexto de produção do filme ainda trazia complicadores, de modo que o processo de revelação era uma continuidade do trabalho do fotógrafo:

Completa-se aqui a via *crucis* do trabalho do fotógrafo. Se o seu negativo teve a felicidade de sair ileso do processo de revelação, com poucas manchas e sem grandes diferenças de contraste entre um rolo e outro (o que era freqüente, segundo os depoimentos, pelo fato de que em fotografia segundos podem significar um desastre irremediável e as copiadoras de então tinham margem muito pequena de recuperação) e conseguiu uma copiagem quase sem acidentes, era bem possível que, ajudado por uma projeção razoável, os críticos da época louvassem o ‘progresso’ do fotógrafo. Contudo, se os desequilíbrios de luz fossem constantes, a irritação desses mesmos críticos era quase certa, e a culpa recairia sobre o fotógrafo, agora um ‘incompetente’ (HEFFNER e RAMOS, 1988, p. 36).

Este traço perceptível em diferentes planos em *Limite* dará condições à continuidade da definição de uma intencionalidade a partir do modo como o problema, não só da captura, mas da revelação é resolvido. Este elemento constitutivo da imagem – e do trabalho do fotógrafo, por natureza – está exemplificado com os planos 293 e 298. A característica de

---

<sup>26</sup> A expressão “com nitidez os rostos de atores e atrizes” merece atenção por reservar uma possibilidade interpretativa que coloca os dois processos como similares. A estrutura dos rostos/corpos de homens e mulheres, de modo geral, abrigam diferentes aspectos que implicam na reprodução distinta das formas. O tema mereceu atenção da pesquisadora Marina Tedesco, que toma as necessidades de diferenciação visual (a partir da fotografia) entre homens e mulheres como objeto de análise, a partir de uma revisão de manuais de direção de fotografia. Em um de seus textos (TEDESCO, 2013), a autora apresenta uma série de elementos - apreendidos de livros escritos por diretores de fotografia consagrados (como John Alton e Edgar Moura)-, sugeridos como apropriados a uma “fotografia de homem” e a uma “fotografia de mulher”. Segundo essas sugestões, enquanto a luz ideal para rostos de homens caracteriza-se por uma dureza da incidência, revelando os relevos, aquela apropriada ao rosto feminino é mais suave, mais delicada, com refletor de ataque mais frontal. Os critérios utilizados por esses fotógrafos são analisados pela autora que observa certo “desencaixe” (*idem*, p. 8) – para usar suas palavras – “entre o que veríamos nas produções e líamos nos manuais” (*ibidem*). Convém considerar que a autora, para pensar a questão, utiliza dois filmes em que o artifício fotográfico está a serviço de variações de gênero: em *Elvis & Madona*, mostra como as personagens Elvis (uma lésbica) e Madona (uma travesti) são iluminadas de forma variada ao longo da narrativa, com luzes mais suaves quando se busca traços de mais feminilidade e mais duras quando de masculinidade; já em *Plan B*, a luz exerce sua força narrativa para iluminar a história de Bruno, um heterossexual capaz de fazer tudo para reconquistar sua namorada, que agora namora Pablo, aquele que Bruno irá tentar seduzir para tentar afastá-lo de Laura. A análise proposta chama-nos a atenção para as diferenças entre as luzes quando de uma maior reprodução dos relevos (convencionalmente atribuída ao rosto de homens) e mais delicada (atribuída ao de mulheres). Em *Limite*, de modo geral, a luz privilegia os relevos, correspondendo ao que os manuais atribuiriam a uma luz de homem. São imagens contrastadas que não oferecem, na maioria das vezes, possibilidades de compensação. Como veremos adiante, especialmente nas sequências filmadas dentro do barco, sob luz dura do sol, há a predominância de uma “fotografia de homem”. A busca de Edgar Brazil é sempre pela nitidez que anunciamos, contudo o que ele obtém são diferentes níveis de expressividade.

ambos é similar. No primeiro deles (293), o quadro é composto por nuvens escuras de um céu fechado. A imagem tem latitude, com reprodução equilibrada das altas e baixas luzes. Brancos e pretos estão bem definidos, de modo a acentuar a condição do tempo, com ameaça de chuva. A câmera faz movimento de instabilidade sem interferir na composição. Da mesma forma, a ponta de uma planta que aparece no canto esquerdo da tela. O plano é rápido e apenas parece cumprir função de contextualização.

*Frame 13 – reprodução de tons de cinza (plano 298)*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

Em plano geral, veremos estas mesmas características na tomada 298, mostrando um céu escuro, cheio de nuvens, na maior parte da tela. Na parte inferior da imagem, uma pequena linha horizontal que divide a tela com morros e vegetação que se vê ao longe e com pouca definição. A câmera faz um pequeno movimento de instabilidade e as linhas horizontais são desniveladas, sem mudança na estrutura geral do quadro. A opção por uma grande profundidade de campo evidencia o contraste entre brancos e pretos das nuvens e a fotometria definida implica também numa boa reprodução da escala de tons de cinzas, evidenciada pela variação de diferentes desses tons.

Ainda é possível identificar esta variação de tons numa mesma imagem, e aqui para dar exemplo referente a outro tipo de paisagem, no plano 294. Nele, a câmera enquadra o personagem de costas, próximo ao portão de entrada do cemitério. Ele está do lado direito da tela, olhando para o interior do cemitério. Importa-nos esta primeira parte do plano, pois nela estão reproduzidos níveis da escala que vão do mais branco (os túmulos) até o mais preto (nas partes mais sombreadas da vegetação). Há, neste plano, tanto controle de fotometria quanto de revelação, mantendo o equilíbrio de contraste se comparado com os planos anteriores, permitindo identificar as variações tonais das altas às baixas luzes. Em se tratando dos

critérios para uma maior ou menor reprodução de zonas de tons, as evidências que apontam para a participação de Edgar Brazil no processo de revelação também esclarecem as dificuldades para a realização deste procedimento alguns anos depois da produção de *Limite*, revelando os caminhos do negativo até tornar-se apto à projeção. A descrição do equipamento desta época posterior sugere aproximadamente as circunstâncias enfrentadas por Brazil:

O sistema de revelação era o mesmo do período mudo, baseado no *tear*, cubas e controle de tempo e temperatura. Persistia insuperável o trabalho com reagentes de qualidade duvidosa, os quais nem sempre eram misturados e mexidos de maneira constante e uniforme. Conseqüentemente, os resultados continuavam a ser os mesmos: diferenças de contraste, acúmulo de prata, manchas etc. A única inovação estrutural possível nesse tipo de sistema seria a substituição do método de determinação do tempo através de sucessivas revelações de pedaços do negativo pelo uso do sensitômetro<sup>27</sup>. O resto ficava na dependência do conhecimento e capacidade humanas para um resultado satisfatório (HEFFNER e RAMOS, 1998, p. 33-34).

Deste processo em parte mecânico, e de outra dependente da competência humana, destacamos a capacidade do fotógrafo de realizar a avaliação visual dos tons da imagem. Esta questão é ainda mais reforçada, no caso que nos interessa, por ter sido o próprio Edgar Brazil o responsável pelo processo de revelação. Mas se ficamos no processo da captura em si, ainda assim encontramos elementos que são determinantes no negativo final. Isto porque se o negativo tiver sido bem exposto já haverá boas condições para uma boa revelação. O que implica em mais um critério a ser considerado pelo fotógrafo durante a exposição do filme à luz, a partir dos controles com a câmera. Na sequência constituída pelos planos 374, 375 e 376 isto acontece conforme a condição limitada de luz que resulta em subexposição e cujas circunstâncias de exposição, em si, são alteradas em virtude da modificação na difusão da fonte principal. Vejamos.

No primeiro deles (374), a câmera fixa enquadra o céu escuro, com nuvens enegrecidas. A composição é feita de nuvens escuras na parte de cima e pelo contorno de morros na parte de baixo. A imagem tem momentos de diferente fometria, tornando-se mais

---

<sup>27</sup> Sensitômetro é o equipamento utilizado na medição que permite a determinação da escala de exposição. O negativo tem uma curva característica que indica sua reação à luz e ao processamento mecânico. Trata-se de uma escala horizontal de exposição, com unidades logarítmicas, e uma escala vertical de densidade. “Podemos examinar uma curva e descobrir os pontos onde ela se aproxima do “branco puro” e do ‘preto total’” (ADAMS, 1999, p. 143-144). O sensitômetro ajuda na definição da reação química a que será submetido o negativo. Reinhard Viebig ajuda a complementar: “De uma curva sensitométrica pode-se determinar a sensibilidade, a latitude, o contraste e todas as variações desses fatores devido ao tratamento de revelação” (VIEBIG, 1975, p. 271).

subexposta ao longo do plano, à medida que as nuvens se movimentam e aumenta a incidência de luz do sol pela parte superior do quadro por entre as nuvens.

O mesmo acontecerá com os planos 375 e 376, com variação apenas no tamanho do quadro. No primeiro, em plano conjunto, a câmera enquadra o céu escuro e, no canto inferior esquerdo, a parte de um morro. A imagem é subexposta. As pequenas partes de superexposição estão nas regiões mais claras das nuvens que atravessam a imagem da direita para a esquerda. A superexposição aumenta durante o plano, conforme as nuvens atravessam o quadro e reduz a difusão que as próprias nuvens fazem com a luz do sol. No plano 376, também há pequena variação na exposição da imagem, predominando a subexposição, já que o céu e o restante da imagem estão tão escuros.

As condições para a reprodução da escala de cinzas ficarão ainda mais complexas quando esta necessidade estiver associada ao movimento da câmera e à conseqüente mudança de quadro. Neste sentido, pensando numa evolução do plano – deixando de enquadrar fixamente as nuvens, por exemplo – encontraremos planos como o 303. Nele, a câmera está posicionada distante dos dois personagens, enquadrando, em primeiro plano, uma cruz desfocada. Os dois personagens estão distantes deste primeiro plano, por entre os outros túmulos. Em virtude da limitada profundidade de campo, a imagem não tem muita nitidez em primeiro e segundo plano, com o foco concentrado em plano intermediário, onde estão os personagens. A luz é filtrada, o céu está muito escuro e há relativa subexposição. Há considerável reprodução da escala de cinzas das altas às baixas luzes.

Isso acontecerá ainda mais intensamente no plano 305, quando a câmera enquadrar o personagem que está de pé, em plano médio, de perfil, da cintura para cima, com o céu nublado em segundo plano e que, apesar de escuro, gera pequena contraluz (filtrada). Por sua vez, esta contraluz resulta numa subexposição no lado direito do rosto do personagem, ainda mais acentuado por ele estar de cabeça baixa. Depois de alguns segundos, a câmera inicia um movimento, saindo do plano médio de um para o plano detalhe dos pés do outro personagem, num primeiro momento, e encerrando o movimento num plano também médio do personagem que está sentado ao lado do túmulo. O enquadramento valoriza os elementos da ação: o túmulo, a feição triste do homem (de perfil), a mão direita com a aliança, sobre o túmulo. As altas luzes estão representadas pela gola da camisa deste último personagem e pela própria superfície branca do túmulo; enquanto as baixas luzes estão nas regiões mais enegrecidas, principalmente da vegetação. Com estes dois planos, obtém-se uma equilibrada condição de

fotometria associada ao sentido da câmera executado tanto pelo movimento de *tilt*/panorâmica quanto de escolha pela abertura de diafragma que ajuda na ênfase a determinados elementos da imagem, como a cruz em primeiro plano na tomada 303.

Ao destacar estes traços constitutivos da imagem e resultantes do trabalho do fotógrafo, podemos pensar na diferenciação proposta por Élie Faure (1922) – em *De la cinéplastique* – entre teatro, dança e cinema. Sobre este último, ele diria: “Ele (o cinema) apresenta, efetivamente, entre o público e o autor, três intermediários: o ator – chamamos de *cinémime* – a câmera do fotógrafo e o próprio fotógrafo” (FAURE, 1922, p. 8). Nesta breve observação há prioridade para o elemento imagético, o que ele justifica antecipadamente ao considerar a natureza coletiva do cinema, mas deixando claro que a ideia de plasticidade que busca diz respeito à imagem. Isso nos permitirá entender que a matéria de trabalho do diretor de fotografia está em zona intermediária entre o diretor e o espectador. O tratamento plástico, dado por ele a esta matéria, está nas condições de adequação da câmera às exigências estéticas e técnicas. Há um condicionamento que guia sua construção, mas a condição, em si, é também geograficamente localizada em espaço de certa liberdade criativa, onde prevalecerá um repertório pessoal de informações práticas.

## 2.2 PENSANDO COM O DIAFRAGMA

Como modelar uma imagem com o uso do diafragma da câmera? Parece ser esta a questão mais adequada para pensarmos em sucessivos e recorrentes tipos de planos fotografados por Edgar Brazil, ao longo do filme. O volume das informações das imagens em algumas tomadas apresenta características que revelam uma intervenção do fotógrafo, ao fazer uso de um dos controles mais básicos da câmera (fotográfica ou cinematográfica). Claramente, em busca do que Blain Brown chamará de “planos *table top – close-ups* de objetos pequenos” (BROWN, 2012, p. 276), referindo-se às imagens com profundidade de campo limitada. Naturalmente que deveremos entender que pensar com o diafragma significa pensar com luz, pois o controle de um implica na ação do outro. Mas não apenas isso. É o que se constata quando a câmera enquadra três feixes metálicos da roupa e outros três parcialmente, no plano 45. Estes feixes com forma circular ocuparão, cada um, um espaço da imagem. Um servirá como referência para o outro do ponto de vista da profundidade de campo limitada. O foco está concentrado em dois deles, na parte superior, enquanto os outros

estão desfocados. As letras que formam palavras impressas no tecido também servirão de referência à luz da profundidade de campo. O foco está mais concentrado na palavra “nunca” do que na outra, incompleta: “enferru”.

Há de notar-se que a exigência do plano detalhe, num espaço aparentemente escuro, exige uma abertura grande de diafragma para maior entrada de luz, que indiscutivelmente resulta na opção de uma abertura maior. Por outro lado, cabe identificar a priorização de certos elementos dentro da própria imagem, de onde não podemos excluir a ideia de intencionalidade do fotógrafo que opera o anel de foco, neste caso tão sensível em virtude da tenuidade entre as áreas de foco. A escolha do fotógrafo em condições como esta pode ser mensurada a partir de ideias contidas em manuais especializados na área da cinematografia. O já citado autor Blain Brown, em *Cinematografia: teoria e prática*, uma publicação muito posterior à prática de Brazil, explicita, por exemplo, o cálculo de profundidade de campo (BROWN, 2012, p. 276), apresentando fórmulas que ajudam na definição de controle em planos próximos ou distantes a partir da relação entre distância hiperfocal, distância da câmera para o objeto e distância focal da objetiva.

É imprópria a suposição de um eventual cálculo feito por Brazil nesse e em outros planos que virão a seguir. Mas a questão apresentada instiga-nos a pensar nas condições e possibilidades à disposição do fotógrafo em seu ato. Parece importante justificar, a partir das próprias palavras de Blain Brown, que sublinha a “não necessidade de memorização de fórmulas ópticas ou de foco porque quase certamente você nunca precisará fazer cálculos reais baseando-se nelas” (BROWN, 2012, p. 276). O autor fala de cálculos que ajudam a compreender o funcionamento da objetiva, não deixando de dizer que muitos assistentes de câmera trabalham ou com calculadoras ou com tabelas que contêm valores padronizados. O procedimento cinematográfico, em meio às possibilidades técnicas, exigirá, pela sua própria natureza, a intuição e a própria experiência do fotógrafo que aprende a lidar com as situações, antecipadamente sugerindo uma abertura para uma tal condição de luz. Sem falar, ainda, da visualização do resultado das escolhas relacionadas a um ou outro espaço de foco a que tem acesso o fotógrafo pelo visor da câmera (no caso de Brazil, já que atualmente trabalha-se com um monitor acoplado à câmera).

Há evidências nos recorrentes planos fotografados por Brazil com a característica de uma limitada profundidade de campo. Assim será com a sequência entre os planos 46 e 49. No primeiro deles (46), no detalhe de uma das partes do tubo de linha, a profundidade de

campo é pequena, a ponto de desfocar as palavras que estão ao lado das que estão em foco. O tubo de linha ainda está na diagonal, projetado para o lado esquerdo da imagem, contribuindo ainda mais para a ênfase nas informações verbais contidas no tubo de linha. A mesma estrutura está no plano 47.

*Frame 14 – Baixa profundidade de campo (plano 46)*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

A câmera novamente enquadrará um botão em detalhe, preenchendo a tela com o objeto, dentro da mesma lógica de profundidade de campo limitada. Tomando os quatro furos do botão como referência, é possível perceber a escolha pelo foco concentrado em dois deles, mais nítidos. O enquadramento não é centralizado e simétrico e há certa inclinação da câmera, de modo que o botão ocupe mais o lado esquerdo do quadro. Há escolha por um foco concentrado na parte superior esquerda do quadro, num quase contraponto com a parte inferior direita, completamente desfocada.

Os dois últimos planos desta sequência continuarão exemplificando esta intencionalidade associada à limitação de profundidade de campo, quando primeiro no plano 48 a fita métrica está enrolada assimetricamente, estabelecendo o foco na região do número 13. Ele está mais nítido que todos os outros números. O desfoque em primeiro e segundo planos próximos é intenso de modo a permitir a identificação de alguns outros numerais com certa dificuldade (como 146 e 147). Estas formas desfocadas ganham ainda relevo com uma iluminação que projeta luz e sombra na superfície da fita. A posição lateral da luz contribui para o relevo da superfície definida da imagem que se apresenta num conjunto de formas curvas distribuídas assimetricamente pelo quadro. Acontece o mesmo com plano 49, em que a forma de uma tesoura, enquadrada com posição de câmera que a deixa disposta diagonalmente no quadro, é evidenciada com opção por uma limitada profundidade de campo.

Há desfoque em primeiro e segundo planos. A região das lâminas está fora de foco e a do encaixe dos dedos um pouco menos desfocada. Na parte superior da imagem, há quase que uma mancha transparente dada à grande abertura do diafragma. O foco e o ângulo da câmera priorizam a parte da tesoura.

*Frame 15 – Baixa profundidade de campo (plano 49)*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

Na identificação das coisas que chegam à imagem e que são reveladoras do que Luc Vancheri entenderá como matéria da imagem (VANCHERI, 2011, p. 22), continuaremos encontrando a prevalência de um recurso técnico que associa grande abertura de diafragma com situações de subexposição. Isto é, em virtude de uma condição limitada de luz, há a escolha por uma maior abertura de diafragma, com ênfase nos primeiros planos. É o que se constata quando analisamos a estrutura do plano 54, em que o fundo completamente escuro contrasta com o primeiro plano ocupado pelas pontas das folhas brancas do jornal nas mãos de alguém. Com o campo de foco tênue, por muito pouco não se pode nem mesmo identificar a reduzida concentração de foco, variável conforme o movimento que a personagem faz com as mãos.

Nesta primeira parte desta seção, em que diafragma aparenta estar apenas a serviço de uma criação de condição de luz para que a imagem seja possível, podemos ainda falar de três planos em que a câmera faz variação em torno de uma mesma ação. No primeiro deles (131), a câmera mostra as mãos de alguém que toca piano. As duas mãos se alternam no quadro, com a variação característica da dinâmica de execução da música neste instrumento, com uma predominância da esquerda que está no quadro a maior parte do tempo. A profundidade de campo é pequena e o foco está na região das teclas, mais precisamente nas teclas pretas. As mãos aparecem num primeiro plano desfocado, em relação às teclas e o enquadramento não



respeita a precisão da linha horizontal. Chamará a atenção, ainda, a posição da câmera, entre o personagem e as teclas do instrumento. Do mesmo modo, destacamos a incidência de uma luz que ilumina e também projeta sombras das mãos nas teclas. A parte escura da madeira do piano absorve luz (característica das superfícies escuras, ao contrário das brancas que rebatem luz) e ao redor das mãos e teclas tudo está mais escuro. Haveria condição de luz suficiente para mais ampla distribuição de profundidade de campo nas teclas e mãos que estão iluminadas. Onde provêm características que nos permitirão perguntar acerca da intencionalidade desta exposição. Esta mesma estrutura será repetida no plano 153, em que a câmera bem próxima, posicionada entre o pianista e o instrumento, enquadra a mão esquerda e as teclas do piano. A posição da câmera não respeita novamente a precisão da linha horizontal e a imagem está inclinada.

O enquadramento desta mesma ação sofrerá alteração mais acentuada quando, no plano 152, o pianista for enquadrado de perfil, em plano médio e em primeiro plano em relação ao piano. A partitura do lado esquerdo da imagem está acentuadamente desfocada, bem como as teclas do piano. O foco está concentrado em seu rosto e pescoço. Uma luz suave ilumina a linha do rosto (testa, nariz e queixo) e outra fonte projeta luz no pescoço e golas da camisa e do paletó. A região da partitura é também iluminada e, por ser branca, rebate luz. A mão direita dele aparece em quadro à esquerda, alternando dentro e fora do quadro, em virtude da movimentação natural da execução do instrumento. O segundo plano é completamente escuro e reduz o nível e grau da latitude, impedindo uma exposição que distribua a profundidade de campo por toda a imagem. Uma menor abertura de diafragma implicaria na subexposição acentuada, ainda maior no segundo plano, bem como no próprio personagem em primeiro plano, que parece ser o assunto principal do enquadramento. A escolha feita neste caso diz respeito à definição da condição técnica para a execução do plano. Como pianista e partitura estão em posição parecida em relação à câmera se poderia até pensar na distribuição da profundidade entre os dois elementos, mas neste caso, poderia haver subexposição em primeiro plano, o que pode justificar a opção pela maior abertura de diafragma. O que o recurso técnico explicita, neste sentido, é a ênfase no pianista (em seu rosto), já que as outras tomadas nesta ação enfatizam a sua mão.

A câmera ao nível do chão, no plano 133, mostrará uma experiência de diafragma associada à latitude, neste caso determinante na profundidade de campo deste quadro que mostra parte de uma calça e o detalhe de um par de calçados, em primeiro plano, e um

segundo plano parcamente iluminado. Apesar da pouca profundidade de campo, a imagem tem textura, principalmente por causa do foco definido no pé direito. Pela posição das sombras, a luz que ilumina os pés vem da direita para a esquerda. É uma luz suave. Este plano poderá encerrar esta sequência induzindo-nos a pensar que a intencionalidade de Brazil está condicionada às condições de luz. Quer dizer, haverá pouca profundidade de campo sempre que houver pequena latitude, estando a determinação da abertura do diafragma associada ao equilíbrio entre altas e baixas luzes dentro do quadro. Se, de um lado, isto é procedente – e a participação criativa de Brazil se cumpre fundamentalmente por sua habilidade técnica de garantir a imagem também por meio da fotometria adequada –; por outro, encontraremos planos que evidenciam uma escolha para além da abertura ou fechamento de diafragma mediante circunstâncias de luz. Se nesta primeira parte foi possível tratar de tomadas feitas em interiores – com condição limitada de luz –, numa segunda parte estarão planos registrados em exterior/dia, sob luz dura, inclusive.

Podemos, assim, começar pelo plano 75. Um peixe está na areia, respirando. A câmera mostra o movimento de uma das guelras do animal, com pequena profundidade de campo. O desempenho do foco concentra a nitidez em área restrita, distribuída no peixe e em parte da faixa de areia que está no lado direito do quadro. As porções de areia, neste caso, servem como referências para identificação do nível de desfoque que nos leva à constatação do grande diâmetro do diafragma. A grande abertura implica num desfoque acentuado do segundo plano próximo e a faixa de areia na parte superior esquerda é completamente desfocada. Há de se pensar na escolha pela abertura a partir do sentido narrativo em que a ênfase deve recair no peixe, o que leva o fotógrafo a enfrentar uma situação de luz (exterior/dia) com uma grande abertura, deixando ele, deste modo, de estar condicionado à imposição mecânica de uma exposição com diafragma fechado como seria natural executar.

É exterior/dia também a tomada em plano detalhe da mão esquerda do personagem sobre o túmulo (plano 297). A imagem evidencia o movimento que o personagem faz com a aliança na mão. A profundidade de campo é pequena e o foco se concentra exatamente nos dedos e na aliança, enfatizando o objetivo principal do plano que é mostrar o manuseio do objeto. As partes de concreto do túmulo, a manga do paletó e até outras partes da mão e dos próprios dedos estão desfocados. A intencionalidade fotográfica coaduna com o objetivo fílmico, criando sentido que poderá ser considerado se pensamos nestes itens que compõem a imagem para além de uma representação. Daí fará sentido continuar a interlocução com

Vancheri, no sentido de ressaltar a importância das possibilidades plásticas da imagem para dar prosseguimento ao assunto da exposição e dos resultados visíveis na imagem, por sua vez resultantes do uso do diafragma. Dialogando com este autor, poderemos pensar na ideia de figural – questão central em seu trabalho já citado – e que será entendido como um regime que diz respeito às técnicas de escritura do filme (VANCHERI, 2011, p. 24). Mais do que isso, como sendo todos os elementos plásticos que são visíveis na imagem. O que parece muito pertinente ao tratar de um dos elementos mais visíveis na imagem fotográfica: o desfoque. Lidar com as possibilidades de controle do diafragma implicará numa prática específica dentro da construção fílmica, visto que se faz necessário um saber específico e especializado para realizá-la. Daí apreendermos não apenas que desta prática emerge uma das formas como o fotógrafo pode participar da elaboração do filme, mas também dizer que é na depuração do que é visível que podemos seguir os passos do fotógrafo dentro do filme. Lembrar, numa referência às palavras de Jacques Aumont, evocadas por Vancheri, que é importante “se lembrar que antes de ser um drama, um documento ou um brasão, a imagem do filme é uma presença visual que nos toca diretamente” (AUMONT apud VANCHERI, 2011, p. 26, tradução nossa)<sup>28</sup>.

Não passaremos ilesos pelo plano detalhe (306) que resulta numa imagem com muita textura, com a câmera posicionada de cima, enquadrando os cabelos cuidadosamente penteados do homem que está sentado. Com uma profundidade de campo pequena, o foco está concentrado nos fios que brilham em virtude da posição da luz que os ilumina. As bordas laterais da imagem são reveladoras da limitada profundidade de campo, possível em virtude da grande abertura de diafragma. Neste caso, não há imposição de condições de luz que determinem uma dada abertura. Como há luz (e luz em excesso), há possibilidade de escolha por uma maior ou menor profundidade de campo. Se a opção fosse por um diafragma mais fechado, por exemplo, a entrada de luz seria menor, mas haveria uma possibilidade de compensação com o controle de obturador. Uma escolha parecida fora feita em plano anterior (304), em que a câmera enquadra os cabelos de um dos personagens sendo balançados pelo vento. A câmera mostra o lado esquerdo de sua cabeça, enquadrando pequena parte da orelha esquerda, fazendo breve movimento de instabilidade, para manter o quadro. Em se tratando da

---

<sup>28</sup> “[...]«se souvenir qu’avant d’être un drame, un document ou un blason, l’image de film et une présence visuelle, polymorphe et qui nous atteint directement»”.

profundidade de campo, se verá que o foco está sutilmente concentrado nos cabelos na parte de cima da cabeça, deixando as laterais levemente fora de foco.

Aqui cabe uma comparação que parece bem evidente da intencionalidade do foco. Diferente dos planos anteriores (304 e 306), no plano 319, a câmera, posicionada de dentro do barco, mostra homem e mulher de costas, sentados um ao lado do outro. O comportamento da profundidade de campo, neste caso, será justificado pelo fato de que, depois de alguns segundos, eles se afastam um do outro e no espaço entre eles vê-se a segunda mulher que está sentada no piso do barco, em plano intermediário. A câmera não se movimenta, a não ser por causa do balanço do barco, mesmo assim sutilmente. O movimento na imagem é dos personagens, do barco e, por consequência, do mar ao fundo. Há uma opção justificada por uma profundidade de campo maior que agora concentra o foco nos personagens no interior do barco, desfocando o mar, em segundo plano.

A estrutura destes planos objetiva a ênfase acentuada em determinados objetos. Assim será também com o plano 322, no enquadramento de parte do túmulo, em detalhe e com baixa profundidade de campo. O foco está concentrado numa parte mais alta da imagem mostrando os detalhes da pintura estragada do túmulo. A determinação do foco em determinada área da imagem nos permitirá inferir uma ideia de intenção do diretor de fotografia que, dentro do plano faz a sua escolha diante do que priorizar. Pensamos naquilo que Michael Baxandall chama de “volição”, apresentado em capítulo dedicado à definição de “intenção”, o conceito central de sua reflexão acerca da explicação dos quadros, a partir dos elementos constitutivos da imagem (BAXANDALL, 2006, p. 80). A ideia do autor serve-nos para continuar no delineamento da forma destas escolhas feitas pelo fotógrafo, compreendendo que a escolha por determinada abertura de diafragma – em decorrência dos critérios de fotometria – constitui uma “intencionalidade” que dará ao diretor de fotografia a possibilidade de moldar a imagem a partir de definições de áreas de foco, por exemplo. Em seu estudo, Baxandall apontará um caminho a ser considerado, quando delineia a sua forma de olhar para as pinturas. Diante da dificuldade de, muitas vezes, associar a declaração pessoal dos pintores sobre os trabalhos que eles mesmos produziram, ele dirá que “meu conceito de ‘intenção’ aplica-se mais aos quadros que aos pintores” (BAXANDALL, 2006, p. 81).

Atidos às impressões do plano 365, será possível falar da forma como Brazil transforma seu conhecimento técnico para criar condições necessárias à manipulação plástica da imagem. A câmera está fixa, ao nível do piso do píer e enquadra, em primeiro plano, as

pernas da mulher de costas, do joelho para baixo. Em segundo plano, focado, o homem segue caminhando até desaparecer do quadro. Assim que ele sai do enquadramento, há mudança de foco para as pernas da mulher e ela deixa cair um pedaço do que estava comendo. A mudança de foco é precisa e se concentra nos sapatos e na região ao redor do calçado. A mudança é conseguida com o recurso de uma grande abertura de diafragma que estabelece grande distância entre diferentes zonas de foco. O fotógrafo define uma grande abertura, optando por uma compensação (certamente aumentando a velocidade do obturador), o que permite o estabelecimento da tenuidade entre as zonas de foco, um recurso necessário à mudança de ênfase nos elementos da imagem (primeiro as pernas do homem, depois as pernas da mulher).

Este recurso será ainda mais elaborado na sequência de dois planos (371 e 372), em que a abertura de diafragma, com consequente mudança de foco, está associada à movimentação da câmera. No primeiro deles (371), o plano está dividido em dois movimentos. Primeiro, a câmera fixa mostra os pés do homem caído no chão, detalhando os sapatos velhos que ele usa, com o foco concentrado em um deles (esquerdo). O enquadramento é de abaixo do joelho para cima. Em plano intermediário, estão folhas e galhos secos desfocados. Na segunda parte do plano, a câmera inicia um movimento de *tilt*, de baixo para cima, no eixo do tripé, mostrando os detalhes da cerca, do arame (desfocados), executando uma mudança de foco, para o segundo plano, para a beira do rio. Na parte final do plano, quando parte do céu nublado entrar em quadro, haverá, ainda, um fechamento de diafragma para reduzir a superexposição resultante de contraluz proporcionada pela posição da câmera em relação ao céu. Esta mudança de diafragma durante o movimento de *tilt*, proporciona o aumento da profundidade de campo, deixando em foco o segundo plano distante (vegetação). A câmera prolonga o movimento até enquadrar o céu, completamente branco e superexposto. Esta parte final da tomada tem sentido narrativo, com superexposição acentuada que não possibilita a identificação nem mesmo do momento de corte para o plano seguinte.

O plano 372 iniciará, portanto, com o céu (superexposto) ocupando todo o quadro, com execução de *tilt* para baixo, aos poucos enquadrando nuvens mais escuras do céu. Conforme continua o movimento, a paisagem entra no quadro. Primeiro, uma faixa de morros, em seguida a faixa de água, de rochas, de areia. Observa-se, nesta descida da câmera, que o foco está concentrado na faixa de rochas, distante da câmera. Percebe-se a intensidade da concentração deste foco quando a câmera mostra a areia desfocada um pouco mais abaixo, em

plano intermediário. Aqui, deve-se considerar a significativa mudança de foco, que estava na faixa de rochas e será alterado para a mão direita do personagem, que será enquadrada em detalhe. Esta mudança de foco se dá durante o movimento, de modo que durante poucos segundos a imagem fica completamente desfocada. No final do plano, estão no quadro a mão que está sobre a areia e pequena parte da manga do paletó. O foco da câmera estará completamente concentrado em primeiro plano neste quadro final.

Entendemos haver nestes planos extraídos de *Limite* o que Baxandall entende como “qualidade intencional” (BAXANDALL, 2006, p. 81). Quer dizer, o ator (neste caso, o diretor de fotografia) é revelado pelo objeto, pelo resultado de seu trabalho, pelo modo como adequa a exposição da câmera às condições de luz, dando maleabilidade à imagem do ponto de vista do comportamento das zonas de foco. Indo ao encontro das ideias do autor – e parafraseando-o, apreendemos a prática do fotógrafo a partir dos dados circunstanciais compreensíveis pela observação das condições técnicas de realização dos planos. E Michael Baxandall nos faz pensar ainda mais nisso ao sugerir: “A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro” (BAXANDALL, 2006, p. 81). Passa por esta ideia a construção do autor quanto à consideração dos elementos plásticos da imagem na busca pela intencionalidade do produtor da imagem. Os resultados obtidos pela abertura de diafragma na expressão de uma intencionalidade ainda serão exemplificados de outras maneiras.

### 2.2.1 O RECURSO DA MOLDURA

Uma característica variável de uso de profundidade de campo – e que inicia uma experimentação maior no repertório de Brazil – está numa sequência destacável de três planos de *Limite*. A expressividade do poder narrativo do diafragma ganhará contornos por meio de sua associação com o enquadramento, com a posição da câmera. Este posicionamento de câmera é motivado pela necessidade de inclusão de certos elementos na imagem. O que, com os manuais básicos de fotografia, aprendemos a chamar de moldura, ou seja, a escolha de um objeto (assunto) para ocupar, parcialmente, o primeiro plano, desfocado, enquanto o restante do quadro é ocupado por outros elementos, em segundo plano. A estrutura deste tipo de plano exigirá uma maior abertura de diafragma, de modo que o desfoque em primeiro plano seja evidente. No entanto, deverão ser observados, ainda, os níveis de fotometria. Se há opção por

um diâmetro maior, deverá haver, também, atenção para a compensação para evitar uma eventual superexposição.

*Frame 16 – Recurso de moldura com primeiro plano desfocado (plano 379)*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

Eis, assim, o plano 379. Nele, a câmera utiliza um primeiro plano desfocado, composto por partes de rocha, para fazer o emolduramento que delimita o segundo plano. Este primeiro plano é distribuído na lateral esquerda inteira e na parte inferior, crescendo e ocupando uma área maior conforme se aproxima do canto esquerdo. Já o segundo plano, onde o foco está concentrado, é a imagem de uma praia. Há uma faixa de água (as ondas do mar), uma faixa de areia (onde estão barcos, canoas, artefatos e algumas pessoas), uma faixa de vegetação e uma parte do céu, no canto superior direito. Pelo balanço notado na imagem, principalmente nos limites das pedras em primeiro plano, a câmera faz um sutil movimento de instabilidade. Na ação, um homem caminha, ao longe, em direção à câmera.

A partir desta *matéria da imagem*, encontraremos traços do que evidenciará a “ordem do visível” (VANCHERI, 2011, p. 161, tradução nossa)<sup>29</sup>. A sequência tem o objetivo de ambientação, priorizando elementos da paisagem ou mesmo caracterizadores dos artefatos utilizados pelos moradores daquela vila de pescadores. Este sentido que se busca direciona a opção pela abertura de diafragma, pois o desfoque não é tão acentuado de modo a não permitir a identificação dos objetos. Ao contrário disso, como se verá no plano 380, a composição harmônica, com uma cesta e uma rede de pescar, em primeiro plano, mesmo desfocado, permite a identificação e certa interação com a imagem, a partir da perspectiva fotográfica. Neste plano, a certa distância, uma canoa está dentro da água, com três pescadores, seguindo em direção ao mar. É onde o foco está concentrado. O primeiro plano

<sup>29</sup> “Un ordre du *visible*”.

compõe parte de uma moldura que ocupa a lateral direita e a parte superior da imagem. A partir destes traços imagéticos, utilizamos a ideia de Luc Vancheri quanto ao que chama de “figural”, um conceito que parece bem pertinente à consideração do trabalho do diretor de fotografia, já que se refere às coisas que chegam à imagem, à sua materialidade, seus elementos visíveis e provocadores de sensações e sentidos. É como se, nesta comparação, disséssemos, com as palavras do autor, que “a dimensão figurativa concede um jogo de valores que aplica um *ver* e um olhar – e, enfim, uma ordem do visível” e que “a expressão figural da figura expõe o saber à sensação, o ver às manifestações da matéria ilustrada, o signo ao sinal”<sup>30</sup> (VANCHERI, 2011, p. 161, tradução nossa).

O fotógrafo participa da criação operando com suas escolhas e contribuições técnicas para a narrativa, no caso de Brazil, nestes planos citados, de forma sutil. A imagem informa o que importa na ação: o avanço dos pescadores em direção à água.

O plano 381 terá uma mesma estrutura. Enquadra a rede de pescar, em primeiro plano desfocado. Completa este primeiro plano um remo, apoiado sobre a estrutura que sustenta a rede. Em segundo plano, uma canoa encostada na areia. Ao fundo, uma faixa de mar, uma segunda de rocha e uma pequena parte de céu. A ação do plano é o balanço da rede de pescar pelo vento. A imagem é superexposta em segundo plano, o que é justificado pelo objetivo de priorizar o primeiro plano. Importa mostrar o balanço leve da rede, enquanto a canoa está encostada na faixa de areia, sem pescador, com o remo parado, num intervalo do trabalho. Esta ideia é justificada pela sequência de planos que mostram espaços da vila de pescadores sem ninguém. No caso deste plano 381, portanto, o nível de superexposição é mais acentuado para evidenciar mais o que chamamos de moldura, o que, por sua vez, novamente, comprova um interesse visual intencional, como diria Baxandall, já citado. A opção por um primeiro plano cumprindo o papel de moldura não, portanto, fortuito, mas condicionado à ideia fílmica.

### 2.2.2 As nuances do *close*

A experiência plástica resultante do controle de diafragma nos aproximará de uma forma recorrente ao longo de *Limite*. Por muitas vezes, constataremos que os *closes* fotografados por Edgar Brazil são caracterizados por pouca profundidade de campo. A observação pode tomar como ponto de partida o capítulo dedicado à questão da arte, em que

<sup>30</sup> “[...] la dimension figurative concede un jeu de valeurs qui met en oeuvre un *voir* et un regard – et, enfin, un ordre du *visuel* – l’expression figurale de la figure expose le savoir à la sensation, le voir aux manifestations de la matière imageante, le signe au symptôme”.



Jean-Marie Schaeffer propunha: “Em um retrato bem feito, como distinguir entre expressividade do rosto e seu enquadramento fotográfico?” (SCHAEFFER, 1996, p. 143). O que serve ao autor para percorrer a ideia do belo na estética romântica e nas artes canônicas, nos leva a interpretar a indagação da perspectiva criativa do fotógrafo, buscando, ao modo mesmo da intencionalidade, entender as interferências do fotógrafo nesta construção. Não sem antes dizer que é necessário um esforço no deslocamento da ideia, já que o autor francês atribui esta ideia ao retrato fixo, enquanto propomos um exercício acerca do plano cinematográfico. O esforço que fazemos, neste sentido, serve para tratarmos do *close* filmado, apenas tomando a questão de Schaeffer acerca da fotogenia como um dispositivo disparador ao qual acrescentamos uma indagação mais pertinente à nossa investigação: de quais artifícios se vale Edgar Brazil para o registro de *closes*?

A começar pelo plano 20, em que a câmera enquadra o rosto do primeiro personagem masculino pela primeira vez, apreenderemos a necessidade de atenção à fotometria, pois a luz que ilumina seu rosto é dura. A posição da luz do sol gera sombras acentuadas nos olhos do personagem, o que caracteriza algum contraste com a pele clara que reflete muita luz. Do ponto de vista da luz, observa-se que um dos ombros está iluminado e no outro é projetada uma sombra suave da cabeça do próprio personagem. Situação de luz diante da qual podemos concluir que, caso houvesse intenção de atenuar estas sombras, haveria excessiva superexposição. Esta primeira escolha está condicionada ao sucesso da execução em si, mas que aponta para um segundo elemento fundamental ao plano: a pequena profundidade de campo, com foco seletivo na face.

*Frame 17 – close com baixa profundidade de campo (plano 20)*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

Mesmo com excesso de luz, há opção por uma grande abertura de diafragma. Onde supomos que a grande quantidade de entrada de luz, pelo diâmetro da objetiva, é compensada com o controle de obturador. E este primeiro *close* encontra condições para enfatizar o rosto do personagem e detalhar os cabelos que caem sobre o rosto dele. O cabelo dele é volumoso do lado direito e os fios soltos sobre o olho direito ganham mais destaque no recorte que a pouca profundidade de campo faz e permite, já que o segundo plano está acentuadamente desfocado.

O cabelo da mulher, no plano 195, também ganhará certo relevo a partir da limitada profundidade de campo que enfatiza o rosto dela. A câmera está fixa, de cima do barco, e enquadra a mulher em *close* de ombros, em primeiro plano e as bordas do barco, bem como pequena parte do mar ao fundo, em segundo plano desfocado. A exemplo do plano 20, há procedimento de fotometria que controla o efeito de uma luz dura, geradora de sombra acentuada no lado esquerdo do rosto dela. A câmera está à altura da cabeça da personagem, que alterna o olhar, às vezes olhando para baixo, às vezes para o horizonte. Depois de alguns segundos, ela olha para a esquerda, colocando a mão esquerda no queixo e a câmera corrige sutilmente o quadro.

Sem perder de vista o período de realização deste filme, ressaltaremos que este é um contexto em que, do ponto de vista fotográfico, as “preocupações com a imagem restringiam-se a uma beleza ou agradabilidade intrínsecas dos objetos a serem expostos na tela e não a um tratamento fotográfico, ou melhor, estava à serviço daquelas” (HEFFNER e RAMOS, 1988, p. 116). Daqui, retiramos a ideia relacionada ao ato fotográfico que se convencionou chamar de fotogenia, por sua vez associado, no caso destas imagens que nos servem de referência, à limitada profundidade de campo. O destaque no rosto destes personagens é acentuado pela grande abertura de diafragma, provocando o *flou*<sup>31</sup> do fundo, e resultando na evidência de uma das “virtudes expressivas” da profundidade de campo, para ficar com uma expressão utilizada por Jacques Aumont (AUMONT, 2011, p. 37). Remetendo-nos às origens do cinema, este mesmo autor nos levará a pensar na exploração intencional deste recurso ao dizer:

---

<sup>31</sup> A fotografia herda esta expressão da história da arte. Trata-se de um efeito de desfoque em uma parte ou em toda a imagem intencionalmente, como efeito estético.

O cinema das origens, os filmes dos irmãos Lumière, por exemplo, beneficiavam-se de uma enorme PDC, consequência técnica da luminosidade das primeiras objetivas e da escolha de externas, muito iluminadas; do ponto de vista estético, essa nitidez quase uniforme da imagem, qualquer que seja a distância do objeto, não é indiferente e contribui para aproximar esses primeiros filmes de seus ancestrais picturais (*idem*).

Ora, refletindo em torno da questão acima citada, ela figura como uma espécie de contraponto elucidativo quando relacionamos os planos filmados por Edgar Brazil. Por exemplo, os planos 27 e 29 enquadram a mulher em primeiro plano acentuado, iluminada pela luz intensa do sol, sem nenhum tipo de difusor ou filtro ajudando a atenuar a dureza dos raios de luz. Apesar desta condição de intensa luminosidade, o fundo é *flo*, intensamente desfocado, contrariando uma eventual postura padronizada que determinasse a definição de uma abertura menor de diafragma. No enquadramento destes *clo*, prevalece uma determinação do fotógrafo que encara a intensidade da luz com a compensação de outros recursos (é de se supor que há compensação de obturador). Importa ao fotógrafo a ênfase nos cabelos da mulher em primeiro plano (29).

A opção por um diafragma mais aberto prevalece, na busca pela ênfase nos *clo*, até mesmo quando “exige-se” da câmera um movimento que implica no enquadramento de dois personagens numa mesma tomada. O plano 235 demonstra isso, quando a câmera fixa, de dentro do barco, enquadra o homem de um pouco abaixo dos ombros até acima da cabeça. Em segundo plano, com pouca profundidade de campo, do lado esquerdo está a faixa de água; do lado direito, está o fundo do barco. A luz ilumina o personagem lateralmente, de modo que seu rosto está muito iluminado (superexposto) do lado esquerdo e sob sombra, do lado direito. O homem está centralizado na tela. Ele movimenta os lábios e parece falar alguma coisa. Depois de alguns segundos, ele continua falando e se vira levemente para o lado esquerdo. Após mais alguns segundos ele vira para o outro lado do barco, para a direção da água e se debruça sobre a lateral do barco. A câmera, então, inicia um movimento de panorâmica, para a direita, para enquadrar a mulher que está ao lado dele também em plano médio. O foco também está marcado na posição em que ela está. O fundo continua desfocado.

Nestes planos, há uma valorização da forma das figuras humanas, promovendo um jogo visual a partir da produção de imagens por meio de *clo* que revelam a experiência de fotogenia, conforme compreendia Érik Bullo. Esclarecera este autor que a palavra fotogenia é herdada do léxico da fotografia, contudo poderemos ampliar esta concepção com base no

que ele chama de “fotogenia plástica<sup>32</sup>”. Dialogando com o pensamento de Élie Faure – e utilizando as ideias presentes em *De la cinéplastique* – ele entenderá ser possível apreender um pensamento acerca da plasticidade no cinema a partir da consideração da especificidade de cada um dos termos: “o motivo (o assunto), o meio e o procedimento” (BULLOT, 2000, p. 198, tradução nossa)<sup>33</sup>. E não será demais extrair uma passagem escrita por ele que, em muito, tem a ver com a ideia de fotogenia como a compreendemos: “Ela (a fotogenia) liga, numa impossível articulação, a modulação das formas ligadas ao *continuum* da reprodução fotográfica e sua dessemelhança devido à potência expressiva do meio” (BULLOT, 2000, p. 199, tradução nossa)<sup>34</sup>.

A fotogenia, procurada no jogo com os atores, e mediado pela câmera – diante das condições de luz – constitui a condição em que se desenvolve o procedimento de Edgar Brazil. Medir a luz, a fim de ressaltar um personagem em *close*, implica na criação de condição do fotógrafo, em que pesa tanto uma natural autonomia – visto que carregada de sentidos e critérios técnicos – quanto da própria memória do fotógrafo que traz estes procedimentos em sua prática, em modo de fazer, de praticar a fotometria. Caso fosse meramente mecânico o proceder nestes *closes*, o plano 369 não enfatizaria a expressão desolada do personagem com profundidade de campo tão limitada. O pensamento fotográfico, dentro do plano, se cumprirá ainda com o enquadramento de parte do seu braço direito e parte da cerca sobre a qual ele se apoia, justificando o movimento que a câmera executará, saindo, num movimento brusco, do detalhe do rosto para a mão esquerda do personagem que está apoiada sobre a cerca. Ele ainda puxa a cerca e sua mão sai do quadro. A câmera continua na cerca, mostrada num primeiro plano desfocado, com um segundo plano superexposto, o que deixa a imagem clara. Um procedimento mecânico tenderia, neste caso, à redução de entrada do fluxo de luz, o que resultaria, certamente, no aumento da profundidade de campo. Assume-se uma superexposição em favor da ênfase num primeiro plano.

O plano 340 está também carregado de sentido narrativo a partir de elementos fotográficos. A profundidade de campo está definida com uma grande abertura de campo que concentra o foco no rosto do personagem. A câmera o enquadra em *close* e associa este foco tênue com um movimento de aproximação do rosto do personagem que está com a mão

---

<sup>32</sup> “*Photogénie plastique*”

<sup>33</sup> “*le motif, le médium et le procédé*”.

<sup>34</sup> “*Elle relie, en une impossible jointure, la modulation des formes liée au continuum de la reproduction photographique et leur dissemblance due à la puissance expressive du médium*”.

direita na boca gritando pelo outro personagem. O foco está cada vez menos concentrado no rosto ao longo do movimento, à medida que a câmera sai de um *close* que enquadra todo o rosto do personagem, dos ombros para cima, para finalizar o plano enquadrando a boca em detalhe, completamente sem foco. Há, evidentemente, um desfoque natural da aproximação muito grande do rosto do ator (as lentes podem focar os objetos respeitando até certa distância). Isto, contudo, ajuda a forjar a situação (se comparado à possibilidade do registro do real), criando um efeito possível por meio do mecanismo do equipamento. Uma fotogenia que se cumpre com uma espécie de “poder mágico” (BULLOT, 2000, p. 200, tradução nossa)<sup>35</sup> do procedimento fotográfico no cinema, a serviço da modelação dos espaços e suas condições de luz. Este citado poder, ao modo de ver de Érik Bulloz diz respeito, numa leitura do pensamento de Jean Epstein, ao potencial de realizar transmutações universais como, por exemplo, a potência de modelar o tempo (*idem*).

Se falamos até aqui da interferência da fotogenia na transformação do tempo, será possível falar também de uma invenção de formas, pois “a fotogenia fica ligada sobretudo à natureza visual do signo filmico” (*idem*, p. 202). Valendo-nos desta ideia, trazemos à baila o plano 132, como uma tomada carregada de características específicas quanto ao exercício de uma linguagem visual. A começar pelo posicionamento da câmera que enquadra o personagem em *contre-plongée*. Trata-se de um *close* do personagem que está de perfil. A posição da câmera prioriza o queixo dele e a sua barba, em primeiro plano. A aba do chapéu delinea um limite na imagem, no lado direito do quadro. Uma luz ajuda a definir o limite do chapéu, gerando uma silhueta. São todos traços cinematográficos que diferenciam este plano de uma perspectiva natural (é um recurso de linguagem). Como se não bastasse esta transmutação do ângulo de observação, o plano ainda se vale do recurso de uma limitada profundidade de campo que concentra o foco no nariz do personagem.

### 2.2.3 SUPERCLOSES

Se no plano 132 a ênfase no nariz do personagem é dada com o recurso do foco seletivo, nesta seção daremos atenção a grandes planos que enfatizam determinadas partes do rosto, corpo e/ou até objetos, por meio da definição de tamanho de quadro associado à

---

<sup>35</sup> “pouvoir magique”.

profundidade de campo. Estaremos diante, para pensar como Luc Vancheri, de outro regime de visibilidade, com outras recorrentes informações visuais.

Enquanto por um lado, a estrutura de *close-ups*, como os da boca dos personagens, leva-nos a pensar na utilização narrativa destes planos – por meio de estratégias de montagem como o da reiteração – nos importarão, sobretudo, os traços figurais da imagem. Por meio deles encontra-se um caminho que nos leva à memória criativa de Edgar Brazil. Atidos a estes tais traços, estaremos buscando evidências não no sentido do símbolo, mas na forma do sinal (DIDI-HUBERMAN apud VANCHERI, 2011, p. 124).

*Frame 18 - Close-up com baixa profundidade de campo*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

O modo como Brazil prioriza o rosto de alguém sorrindo (plano 154), priorizando o queixo e a boca, concentrando o foco nos dentes, e distorcendo o fundo, é resultado da forma dele de operar a câmera. E não apenas isso, já que a exposição exige o conhecimento da situação e cobra do diretor de fotografia o conhecimento de padrões de luz que o permitam expor o filme da melhor maneira. Esta sequência que completa com os planos 155, 156, 157 e 158 se passa dentro da sala de cinema, um espaço com pouca luz, em que a fonte principal resulta numa luz suave que rebate na tela (a luz do projetor). Brazil, nesse sentido, é conhecedor da situação limítrofe de luz. E se a abertura de diafragma é grande (como sugere este traço de desfoque em segundo plano ou mesmo em plano intermediário no próprio rosto dos personagens) é porque há uma adequação. É com base nas condições desta escolha que começamos a nos aproximar da ideia central deste exercício. Lembrar-se que o diafragma mais aberto é mais adequado, como o faz Brazil, configura um fenômeno de memória que, dentro da problemática que nos interessa, pode ser delineada na invocação de argumentos de Gilles Deleuze, ao construir conceitos a partir dos elementos da pintura de Francis Bacon.

Nesta elaboração, Deleuze recorre à ideia de memória para a composição do seu conceito de *Figura*. Inspiramo-nos, inicialmente, numa referência que o filósofo faz ao livro que John Russel escreve sobre Francis Bacon, onde trata da relação entre Proust e a memória involuntária (DELEUZE, 2007, p. 71). Apesar de não concordar que haja muita coisa em comum entre Marcel Proust e Francis Bacon, Deleuze considera a frequente invocação que o pintor faz do involuntário em seu processo. O entendimento deleuzeano nos inspirará com ideias sugestivas para pensar qual fenômeno de memória diz respeito às construções do diretor de fotografia a partir de uma questão específica que parece-nos apropriada: “Ora, como procedia a memória involuntária em Proust?<sup>36</sup>” (DELEUZE, 2007, p. 72). Na leitura deleuzeana, para Proust a memória involuntária, diferentemente da voluntária, “consegua fazer surgir a pura Figura”, permitindo a Proust ir para além da ilustração ou da narração do passado (DELEUZE, 2007, p. 72). Ao modo de ver deleuzeano, esta memória involuntária:

[...] acoplava duas sensações que existiam no corpo em níveis diferentes e que se entrelaçavam como dois lutadores, a sensação presente e a sensação passada, para fazer surgir algo irredutível às duas, tanto ao passado como ao presente: a Figura (DELEUZE, 2007, p. 72).

Indo ainda mais além, e chegando à relação desta memória involuntária com a criação de imagens, Deleuze sublinha a experiência de retratista de Bacon, lembrando que ele preferia uma foto presente ou uma lembrança recente do que a imagem de uma pessoa morta ou alguém que ele não conhecesse, como elemento inspirador de sua pintura, “o que torna o ato pictural uma evocação” (DELEUZE, 2007, p. 73). Esta interlocução com Deleuze permite o delineamento de memória associado à expressão imagética, no sentido de que de seu ponto de vista, a imagem é um lugar de entrelaçamento e de ressonância de traços tanto passados quanto presentes. Diremos, pois, que dentre os diversos tipos de sensações plasmados na imagem, estão os de ordem pretérita e atual. O ato de Brazil, tomando este modelo analítico, é um lugar de evocação mecânica efetivada com o objetivo de tentar resolver a situação colocada pelo contexto da realização fílmica.

---

<sup>36</sup> A construção de nossa tese lança mão de diferentes tipos de memória, dado tanto à multimodalidade do conceito quanto à natureza do objeto de análise. A investigação sobre as imagens produzidas pelos diretores de fotografia exigem a construção desta ferramenta teórico-analítica procedendo a aproximação de diferentes ideias acerca da memória. Um primeiro tipo que podemos sublinhar é a memória involuntária, que compreendemos a partir da interlocução com Marcel Proust, mediante a leitura de Gilles Deleuze.

Ao considerar esta forma expressiva da memória, pensamos no modo como o fotógrafo potencializa as reminiscências em ação prática criativa, emergindo de seu repertório os conhecimentos necessários à criação de um dado recurso de viabilização da resolução posto pelo diretor/roteiro. Esta reflexão suportará a lembrança do trecho em que o herói narrador do *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, ao se lembrar da noite de Combray, a cidadezinha onde vivera, dizendo que:

[...] nunca pude ver mais que aquela espécie de lanço luminoso, recortado no meio de trevas indistintas, semelhante ao que o acender de um fogo de artifício ou alguma projeção elétrica alumiam ou seccionam em um edifício cujas partes restantes permanecem mergulhados dentro da noite (PROUST, 2006b, p. 69).

Ao compor ou sugerir seus instrumentos que resultarão na criação de planos, uma dimensão de tempo está concentrada nas imagens finais. Ou seja, o acervo técnico do fotógrafo é involuntariamente sondado e as reminiscências mais adequadas à ocasião são utilizadas, neste caso como o fogo de artifício ou a luz elétrica projetados no edifício, de acordo com a passagem literária citada. Isto é, as lembranças estão na realização que se juntam a outras condições materiais do presente, e resultando na definição de estratégias de exposição do filme às condições de luz, a fim de que, quando o rosto do homem for enquadrado em planos como o 159 – em *close* acentuado – o foco esteja concentrado exatamente no queixo do personagem. É ilustrativa esta imagem que enquadra o ator deitado, com um pequeno canudo no canto direito da boca, em primeiro plano desfocado. As condições de luz levaram à definição do referido diafragma: a memória levou à leitura da luz e à definição do diâmetro da abertura; ou, de outro modo, seriam o recurso de fotometria e consequente definição da abertura de diafragma a própria elaboração de uma *Figura* dotada de elaborações técnicas passadas e presentes.

São critérios estes que criarão, ainda, as condições para que a gola da blusa da mulher (na parte inferior do plano 160) esteja desfocada e o foco concentrado em sua boca e nariz, em plano intermediário. Ou mesmo no *contre-plongée* (425) em que a câmera enquadra o rosto de uma mulher, preenchendo o quadro com o rosto dela com uma profundidade de campo limitada a ponto de o foco estar concentrado na região dos olhos – deixando boca e nariz, num primeiro plano, desfocados – bem como os fios de cabelo, em segundo plano. Este segundo plano, cabe destacar, associa esta grande abertura de diafragma com uma



necessidade de fotometria, pois a personagem é iluminada por luz natural dura. O fotógrafo, neste caso, doma a intensidade da luz, encontrando um ponto de equilíbrio de fotometria entre as partes clara e escura (sombas densas) do rosto dela. Além do mais, há padrões imagéticos que informam o fotógrafo na composição deste plano, na priorização aos olhos, na disposição de boca e nariz no quadro. Vale, uma vez mais, pensar no plano cinematográfico como *Figura* (modo deleuzeano), por sua vez ponto de encontro de sensações. E aqui parece adequado refletir sobre esta imagem, tomados pela mesma motivação de Deleuze ao se debruçar sobre a obra de Francis Bacon. Aproximando Brazil deste pintor, poderíamos pensar na criação desta imagem que, para além de uma mera busca por reprodução, configura um ato experimental que faz emergir uma *Figura* variável e autêntica; nas palavras de Deleuze, um ponto de “entrelaçamento das duas sensações (passada e presente) produzindo ressonância”<sup>37</sup> (DELEUZE, 2007, p. 72).

No percurso teórico-analítico que nos informa, encontramos possibilidade de complementação do argumento em torno desta mesma descrição dos planos que serve tanto para delinear os vestígios fotográficos como também funciona como um dos pilares daquilo que Michael Baxandall chama de triângulo da reconstituição. Em seu trabalho e leitura sobre a ponte do Rio Forth – utilizada pelo autor como plano de fundo para a elaboração do constructo teórico-metodológico que aplicará à leitura da pintura *Retrato de Kahnweiler*, de Picasso – ele diz que para compreender o processo criativo de Benjamin Baker (autor do projeto da ponte) é necessário entender “uma relação triangular entre a ponte, uma tarefa ou um problema objetivo, e um conjunto de possibilidades culturalmente determinadas” (BAXANDALL, 2006, p. 69). Deslocando a estrutura do modelo analítico que nos inspira, diríamos que a ponte equivale aos planos do filme; a tarefa/objetivo à atribuição do diretor de fotografia; já o conjunto de possibilidades, problematizamos...

Há, sim, um conjunto de possibilidades “culturalmente determinadas”, mas por questão de ordem teórico-metodológica compreenderemos como sendo o conjunto de possibilidades técnicas, compreendidas pelo viés da memória. Onde Deleuze vê espaço de entrelaçamento de sensações, Michael Baxandall vê intencionalidade, cabendo considerar que mesmo esta construção intencional reserva suspiros. É como se no processo de construção de

---

<sup>37</sup> Em *Francis Bacon: a lógica da sensação* (2007), Gilles Deleuze tratará, *en passant*, de uma memória associada à captura das sensações. Esta concepção de memória também respeita certo involuntarismo do fenômeno, entendido numa relação restrita com ao ato da criação.

sua ponte, Edgar Brazil recebesse orientações, exigências e solicitações que ele resolvera mediante a seleção não somente de artefatos (diria-se conjunto de possibilidades), mas de modos de proceder sob seu domínio. É o que diferencia o plano 414 do plano 425. Ambos são filmados no mesmo espaço: dentro do barco. Enquanto o 425 tem limitada profundidade de campo, o 414 enquadra as duas mãos da personagem sobre o vestido preto em condição de igualdade quanto à concentração de foco. O branco das mangas da roupa dela, bem como a claridade da pele, contrastam com a escuridão da roupa. Situação diante da qual Brazil define ponto de equilíbrio de fotometria, explorando a latitude da imagem e deixando claro (com o foco) que ela está sentada na parte de madeira do barco. Na tentativa de manter a possível articulação entre os entendimentos de Deleuze e Baxandall, compreenderemos que o plano cinematográfico que nos interessa, corresponde às pinturas de Francis Bacon problematizadas pelo primeiro e à ponte sobre a qual pensa o segundo. Acrescentam os a isso, ainda, os signos construídos por Marcel Proust em seu *Em busca do tempo perdido*. Buscamos dizer, com isso, que quadros, ponte, signos literários e planos cinematográficos reúnem sensações, dentre as quais estão as que emergem da memória. Sublinhemos, nesse sentido, a leitura de Deleuze que vê na construção proustiana uma tradução de Combray numa xícara de chá. Ou seja, o signo “xícara de chá” sintetizando uma evocação. Ela tanto reúne reminiscências quanto faz lembrar<sup>38</sup>.

### 2.3 ENGENHOSIDADE

Descrito pela história como ‘engenhoso’, Edgar Brazil agiu nos momentos de autonomia dados por Mário Peixoto, que “aceitava de bom grado, sugestões de ângulo, quadro ou locação” (MELLO, 1990, p. 16). Os inúmeros planos destacados nesta seção propõem a conclusão da tese que considera o aspecto inventivo de Edgar Brazil. Há uma busca pela ideia de que a criatividade é um fator importante da técnica, por meio da qual o fotógrafo efetiva sua participação na criação do filme. Ou não seria de se considerar que a própria técnica é, ela mesma, impulsionadora da criatividade. Se recorrermos à origem etimológica da palavra técnica, por exemplo, nos depararemos com a definição de que técnica e arte, em grego, significam a mesma coisa. Ainda mais, o termo latino *ars* (arte) tem

---

<sup>38</sup> Na obra de Proust, há passagens em que o paladar é meio de despertar da memória involuntária, como os conhecidos sabores do chá ou da *madeleine* que, quando saboreados, disparam a evocação de lembranças.

correspondência com o termo grego *techné* (técnica). Técnica, para fins conclusivos desta rápida digressão, tem origem no grego *techné*, cuja tradução é arte (*arte, técnica, ofício*).

Seguiremos, assim, considerando o surgimento e desenvolvimento da técnica fotográfica a partir da sua relação com o meio. Tomamos a participação do fotógrafo, portanto, como uma experiência condicionada pelo coletivo. Desta relação com o contexto criativo coletivo é que emergem condições de uma expressão para a autoria do diretor de fotografia. A operação dos conhecimentos adquiridos por Edgar Brazil nas revistas técnicas – estas as principais fontes do aprendizado técnico dele –, é materializada em soluções práticas que transformam as informações em expressão dotada de significação. Falamos, neste sentido, numa ressignificação da memória técnica que é atualizada, renovada, conduzida por uma necessidade de resolução de problemas da ordem do fazer cinematográfico. As próprias condições materiais levavam o fotógrafo ao manuseio de sua memória que, depois de revolvida, dá luz às criações mecânicas.

O alcance da competência técnica de Edgar Brazil pode ser, de alguma forma medida, pela própria indicação feita para que ele fosse o fotógrafo de *Limite*, naquele momento do cinema brasileiro, o de mais reconhecida condição de desenvolver artifícios de suporte à câmera e segurança suficiente para submeter o equipamento aos rígidos movimentos que marcarão o filme, conforme observara o estudioso Saulo Pereira de Mello<sup>39</sup>, ao dizer que *Limite* é “um filme de rara precisão técnica e formal, embora revele, às vezes, as limitações impostas por seu meio cinematográfico em formação, no aspecto técnico” (MELLO, 1990, p. 85).

A conclusão do pesquisador reforça o espaço de nossa reflexão em torno das condições mesmas de trabalho e de afloramento da criatividade do diretor de fotografia do filme. Na ausência de ferramentas apropriadas ao rigor da proposta pensada por Peixoto – num período de formalismo estético (enquadramentos clássicos, câmera fixa no tripé, etc.) – e seu desejo de experimentar nos limites da linguagem cinematográfica. Olhando para estas condições de então, da perspectiva do contexto de hoje, entendemos melhor como Brazil acabava, sozinho, acumulando as atribuições que a cinematografia tornaria mais complexa e setorizada, com o passar do tempo. Apenas para exemplificar e perceber a dimensão disso, tomemos como referência a grande quantidade de pessoas que trabalha em torno do diretor de fotografia no contexto atual. Destes, intencionalmente destacamos os maquinistas,

---

<sup>39</sup> Restaurador do filme *Limite*. Autor do livro *Limite – filme de Mário Peixoto*.

profissionais fundamentais no *set* de filmagem e dotados de atributos à época assumidos por Edgar Brazil:

Eles também lidam com todos os tipos de hardware de montagem, como garras/grampos de todos os tipos, que podem ser usados para prender luzes ou quase tudo em qualquer lugar que o Diretor de Fotografia precisar; eles lidam com todas as questões de estabilização, quer se trate de luzes, escadas, ou da câmera. Suas ferramentas para isso são três-tabelas, treliças, blocos de madeira e cunhas; os maquinistas também são responsáveis pelos movimentos de câmera se ela estiver em um local incomum, como, por exemplo, fixada à frente de uma montanha russa, em uma árvore, e assim por diante (BROWN, 2012, p. 301).

A engenhosidade de Brazil, traduzida por uma inventividade quase científica (COUCHOT, 1988, p. 4), dará num processo de imaginação de resultados estéticos, materializados em forma de planos. Esta participação do fotógrafo será entendida por André Goeffers, numa reflexão sobre a natureza do trabalho do fotógrafo, como sendo uma resultante do “espírito de invenção” do fotógrafo<sup>40</sup> (GOEFFERS, 1986, p. 5, tradução nossa). Desenvolver artefatos para, por exemplo, fixar a câmera num determinado lugar, ou mesmo executar um movimento de câmera, configuraria, ao nosso ver, a experiência da memória criativa de Brazil. A passagem, mais uma vez extraída de texto de Saulo Pereira de Mello – talvez o autor que tenha dedicado mais reflexões ao filme *Limite* no Brasil – evidencia os traços que nos ajudam a identificar a participação do fotógrafo, neste conflito com as memórias do diretor Mário Peixoto, que trazia, evidentemente, referências para o filme.

Vemos um filme de enquadramentos de apurado senso plástico e nível fotográfico de notável qualidade. *Limite* usa as objetivas magistralmente em função desses enquadramentos: rigorosos e despojados nas cenas do barco; audaciosos e surpreendentes, nas cenas de terra; ajustando-se sempre à angulação expressiva e aos longos movimentos de câmera, às quase delirantes manobras de aparelho. Há razão para cada ângulo, para cada enquadramento, para cada movimento de máquina: todos estão a serviço de uma linguagem poética extremamente elaborada, de grande força e de uma intenção criadora sempre dominante (MELLO, 1990, p. 86).

Mesmo diante das referências que Peixoto trazia para a imagem do filme, as memórias de Brazil encontravam condições para serem materializadas, de um lado atendendo à exigência do diretor/roteiro, por outro lado conferindo seu estilo pessoal à imagem do filme

---

<sup>40</sup> “esprit d’invention”.

(GOEFFERS, 1986, p. 5). Problemática esta que não poderá ser tratada sem a consideração de um dos excertos do filósofo Gilles Deleuze, que ajudará a refletir sobre esta questão, ao tratar do *encaixe* dos presentes numa dada parcela de tempo:

O antigo e o atual presentes não são, pois, como dois instantes sucessivos na linha do tempo, mas o atual comporta necessariamente uma dimensão a mais pela qual ele re-presenta o antigo e na qual ele também representa a si próprio. O atual presente não é tratado como o objeto futuro de uma lembrança, mas como o que se reflete ao mesmo tempo em que forma a lembrança do antigo presente (DELEUZE, 2006a, p. 125).

Convivendo com o regime de memória em que se situa o diretor, Edgar Brazil experiencia um fenômeno particular de memória, assumindo uma instância criativa dentro da criação do filme e reforçando a ideia de André Goeffers que entende que o fotógrafo “assume a responsabilidade de utilização de qualquer ferramenta ou invenção pessoal” (GOEFFERS, 1986, p. 10). A convivência desta materialização da memória associada ao espírito de invenção de Brazil fará dele um parceiro do diretor dando ao filme a possibilidade de não apenas imitar a natureza, mas transcendê-la mediante o arrojo da posição da câmera, por exemplo, fugindo de uma perspectiva mais facilmente acessível ao ponto de vista humano cotidianamente. Este rigor no feito do enquadramento, que resulta de uma posição de câmera, atribui sentido ao modo de fazer do fotógrafo, dando-lhe condições de contribuir na modelação da imagem.

### 2.3.1 Posição da câmera

Convém dizer que o diretor de um filme, diferentemente de um pintor, não executa solitariamente a composição que concebe. É como se entre o diretor e a tela, no procedimento de escritura cinematográfica, houvesse um pincel que pensa, concebe, problematiza, tem vida própria. Esta convivência coletiva em que o trabalho do diretor de fotografia é realizado, sugere o diálogo com Bruno Latour e sua construção em torno da questão *Os objetos têm história?*, dando, com esta pergunta, título ao texto dedicado à historicidade das coisas. Poderemos enfatizar a ideia, cara ao sociólogo, de que os acontecimentos são definidos pelas relações, especialmente quando houver relação com coisas e objetos, como explicitará o caso específico desta reflexão do autor. Em passagem do trabalho supracitado, Latour utilizará uma expressão de François Jullien, considerando uma dada “propensão das coisas” (JULLIEN

apud LATOUR, 1995, p. 12) que dota o instrumento de causalidade prática. Ao tratar da descoberta do fermento do ácido láctico, feita por Louis Pasteur, o sociólogo se encarrega de apresentar as condições favoráveis à descoberta deste elemento, pela primeira vez claramente visível ao longo da história, após anos de mistério sobre o que levaria o ácido láctico ao processo de fermentação. Até a descoberta de Pasteur, acreditava-se que isso acontecia acidentalmente, até que ele comprovasse a existência de um microorganismo causador de tal processo. A reflexão de Latour é especialmente inspiradora quando o autor passa a tratar do conjunto das relações como condicionante à descoberta, em estrita consideração da instrumentalidade:

Através de certos gestos (filtrar, dissolver, acrescentar), ingredientes (levedo de cerveja, licor, cálcio), aparelhos (torneiras, recipientes, estufas, tubos), instrumentos de medida (termômetros, balanças, termostatos), pequenos truques do ofício (é bom), a fermentação se torna visível e estável. Neste estágio de variação, a essência da fermentação nada mais é do que esta exibição em tais circunstâncias práticas e locais (LATOUR, 1995, p. 16).

O argumento reforça nossa ideia quanto ao agenciamento da câmera que, na construção da plástica visual de que participa Edgar Brazil, se aplica no posicionamento do equipamento, nesse sentido, um dos elementos que contribuem para a criação de um ponto de vista dentro da narrativa e que gera efeito perceptível no resultado desta construção coletiva. A exemplo da estrutura que servira a Pasteur (os instrumentos, o espaço do laboratório), podemos, também, considerar ainda algumas outras palavras de Latour que nos levam a pensar a câmera como também corpo e espírito de Brazil, a partir de uma “teoria materializada em instrumentos” (LATOUR, 1995, p. 16). A perspectiva exclusiva assumida pelo fotógrafo, referindo-nos ao modo mesmo como se posiciona a câmera, parece sugestiva para pensar acerca da forma como a relação entre equipamento e fotógrafo configura um acontecimento definido pela relação. É deste modo que começamos pelo plano 37.



Fonte: Fotograma extraído do filme *Limite*.

Executado com a câmera posicionada à altura da parte mais alta do poste, nivelada com os fios, a tomada pode nos fazer perguntar como a câmera está posicionada. Se tomamos o outro poste visível no quadro como referência poderemos questionar se está de cima de uma escada, por exemplo, já que a altura é tão grande. O enquadramento valoriza, em primeiro plano, os detalhes de partes de sustentação dos fios, localizados na parte mais alta do poste. Há uma movimentação de instabilidade na imagem, característica da operação com a mão, o que sugere que o operador da câmera está próximo ao equipamento. A câmera não está apenas fixada como poderia se supor ao se considerar que, hoje em dia, há garras, braços, ventosas e algemas que permitem a montagem de uma estrutura assim. Há, no entanto, uma solução que permite o posicionamento do operador da câmera, podendo manter o enquadramento da estrada por onde uma mulher, ao longe, caminha. Exemplos, como este, serão identificados em grande número de planos ao longo do filme, como na sequência 38-39.

No primeiro deles, a câmera está fixa e posicionada rente ao trilho do trem em *contre-plongée*. A roda está parada no começo do plano e o enquadramento é mantido mesmo quando do início do movimento do trem. A câmera é mantida estável, estática. Diferentemente do segundo, em que a câmera está posicionada em *plongée*, mostrando a roda do trem girando rapidamente e o sobe e desce da engrenagem de tração da roda. Observa-se, pelo movimento da borda esquerda da imagem, principalmente, que a câmera não está fixa. O equipamento está projetado para fora do vagão, num esforço para manter o enquadramento centrado no giro da roda e da respectiva da engrenagem.

É bem certo que o posicionamento da câmera em planos como estes tenham a participação do diretor. Parte dele a ideia para a estrutura de composição do quadro na maioria das vezes. O que observamos, no entanto, é justamente a maleabilidade deste procedimento, no espaço entre a solicitação de Peixoto e a execução (ou seria o próprio

objeto?). O ato fotográfico está marcado por uma intervenção, carregada de alguma intencionalidade, fazendo valer uma ideia apropriada: “A única coisa que ainda não foi inventada, é o quadro automático<sup>41</sup>” (DAMME e CLOQUET, 1987, p. 12, tradução nossa).

As pistas daquilo que chamamos de participação criativa, atribuída à prática cinematográfica de Brazil, estão presentes numa sucessão de planos, em que a habilidade técnica estará associada ao próprio corpo do diretor de fotografia. Algumas tomadas do filme ajudarão a compreender que o tamanho do quadro pode também estar relacionado ao próprio jogo de corpo do fotógrafo. Poderíamos escolher dois planos (62 e 398) como amostras de um atendimento às demandas plásticas do filme obtidas mediante uma solução física. Será assim quando o fotógrafo projetar o próprio corpo para a parte externa do trem, a fim de enquadrar as rodas, a engrenagem e até parte dos trilhos. A instabilidade da câmera, percebida pelo movimento das bordas da imagem, é reveladora da manipulação do equipamento com a mão. O que nos sugere pensar na definição do foco. Apesar da instabilidade da câmera, da operação do equipamento distante do rosto (ao que parece), há concentração de foco em determinada parte da imagem. O fotógrafo cria condições tanto de fotometria quanto de tamanho de quadro, confiando, de alguma forma, nas surpresas resultantes da reação da própria câmera às condições de luz, espaço e movimento.

A posição do equipamento determinará, da mesma maneira, um rastro de câmera observadora, quando consideramos a estrutura do plano 114, por exemplo. Edgar Brazil posiciona a câmera entre mulher e homem que conversam na calçada. A câmera está à altura do chão e mostra os dois da cintura para cima. A opção pela limitada profundidade de campo resulta em zona de foco fluida. Concentrado sutilmente no rosto dela, na ponta do nariz. Trata-se de um *contre-plongée* acentuado, ilustrativo da participação física do diretor de fotografia na definição do quadro.

A combinação de posicionamento da câmera com esforço físico possibilitará a natureza observadora do plano 99, em que a câmera está acentuadamente posicionada acima da cabeça da personagem, por entre os galhos de uma planta no muro sobre o qual o diretor de fotografia parece estar. A câmera acompanha a passagem da personagem pela calçada, fazendo um movimento de panorâmica da esquerda para a direita. O fotógrafo acompanha o ritmo da ação, enquadrando conforme ela caminha para a direita da imagem ajustando o

---

<sup>41</sup> “La seule chose qui n’ait pas encore été inventée, c’est le cadre automatique”.



quadro duas vezes, mostrando a amplitude do cenário. Após o segundo movimento de acerto de posicionamento da câmera, é possível ver o final da rua pela qual passa a personagem. A instabilidade da imagem reforça a participação do fotógrafo, dando indícios de que está na mão.

A câmera é igualmente observadora no plano 272. O diretor de fotografia está posicionado do alto. Em primeiro plano, desfocado, pedras e pequenas plantas da parte mais alta do muro. Em segundo plano, o homem, que usa chapéu, caminha pela estrada. A câmera, a exemplo do plano 99, realiza um movimento de panorâmica, da direita para a esquerda. Ele caminha por uma estrada de terra, cercada por algumas pequenas pedras de diferentes tamanhos. O movimento é estável, mantém o mesmo ritmo e velocidade por todo o plano que termina assim que o homem sai do quadro. A ação do fotógrafo nestes planos – ao qual podemos somar o 286 – chega mesmo a atribuir um sentido de câmera subjetiva, como se algum personagem observasse os outros que atravessam o plano (sentido que não é criado na narrativa, por ser outro o objetivo). O plano 286 é revelador da intenção do fotógrafo ao desfocar o primeiro plano, que tem parte de uma construção de concreto. Importa, nesta observação, o segundo plano, com foco, no personagem que caminha pela estrada de terra. Assim que ele entra no quadro, a câmera começa a realizar movimento de panorâmica, da esquerda para a direita. O movimento segue revelando os elementos que compõem o cenário: as pedras e plantas à margem da estrada. Além de outras plantas, em primeiro plano, que estão sobre o muro. O plano termina com um enquadramento parecido com o início. Em primeiro plano, desfocado, fragmento do muro; em segundo plano, a estrada de terra.

Os planos supracitados traduzem o envolvimento físico do diretor de fotografia<sup>42</sup>, sugestivos de uma aproximação com as reflexões de Rudolf Arnheim. Inspira-nos a reflexão do autor que emerge da observação, não de um fotógrafo, mas da bailarina Gret Palluca. Faz-nos pensar na participação do corpo nesta construção visual, refazendo o caminho de uma eventual preparação do corpo de um dançarino:

A fim de realizar movimentos tecnicamente precisos, um professor de dança competente pede aos alunos não para executar posições ‘geometricamente’ definidas, mas para empenhar-se na experiência muscular de elevação ou ataque, ou de capitulação, que serão criados pelos movimentos executados corretamente (ARNHEIM, 2012, p. 448).

---

<sup>42</sup> A relação corpo x câmera também será trabalhada no capítulo 2, na definição de outro regime de imagem experienciado pelo fotógrafo Dib Lutfi.

Está aqui, intrínseco, um fenômeno de memória que se materializa na recapitulação dos gestos e movimentos – no caso da bailarina – todavia, apreensível também no jogo de corpo de Edgar Brazil quando em *plongée*, no plano 359, posiciona a câmera para enquadrar o personagem em segundo plano, encostado numa coluna de concreto. A solução prática vem à tona por meio do posicionamento do corpo que, por sua vez, permite a operação da câmera que acompanha a ação do personagem que se abaixa para amarrar o cadarço do sapato. Ainda inspirados pela reflexão de Arnheim, há, nisso, uma fala (*idem*, p. 446), uma expressão do corpo. De onde entendemos que, nos planos em questão, a posição da câmera é a posição do corpo. E a posição corporal, por sua vez, é um rastro do saber-fazer (no sentido de prática) que plasma a intencionalidade, a criação do fotógrafo. É desta disposição corporal, com vistas ao atendimento de uma demanda plástica, que o fotógrafo experimenta seu repertório e traduz a expressão de uma memória que carrega no modo mesmo de segurar, apoiar e enquadrar.

Ao considerarmos a natureza manual do controle do quadro, que não deveremos perder de vista, encontraremos vários elementos explicativos desta autonomia do fotógrafo ao compor. Ele não cria – na maior parte das vezes – a estrutura do quadro, mas intervém no ato por meio da manipulação do próprio equipamento. Seja no ângulo de inclinação da câmera, como veremos nos planos 41 e 57; seja na estratégia para solucionar a fixação da câmera, em condições adversas, como no plano 397.

Nos dois primeiros (41 e 57), a contribuição do fotógrafo está sutilmente exemplificada em vestígios como a parte da janela enquadrada em primeiro plano em que a inclinação da câmera ajuda a criar uma imagem fugidia à mera representação, justamente pelo posicionamento da câmera. Tratam-se de ângulos de ataque variáveis e que aumentam o repertório necessário à decupagem da ação da sequência. Não deixaremos de observar também as condições de luz das duas tomadas, pois a mulher está posicionada próximo à janela, diante da máquina de costura, sob sombra aberta, no espaço iluminado pela luz difusa exterior. A câmera ainda lida com esta diferença resolvida na fotometria.

No plano 397, a posição da câmera também chamará a atenção por uma aparente complexidade das condições de fixação do equipamento. Fora dito anteriormente da não existência, à época de *Limite*, de acessórios hoje em dia utilizados pelo departamento de cinematografia – a existência da equipe de maquinaria é ilustrativa neste sentido. O que aumenta ainda mais nossas condições de questionar como a câmera foi fixada na engrenagem

do trem de forma tão estável. A câmera, posicionada no nível das rodas e dos trilhos do trem, traz um sentido plástico para o plano. Não apenas isso, a posição ainda está associada à pouca profundidade de campo e ao foco, concentrado numa pequena zona da estrutura que dá o movimento às rodas, bem como na fumaça gerada pelo trem. A câmera sai do repouso para fazer um movimento circular e que resulta num movimento de cima para baixo de forma equilibrada, enquadrando a roda conforme a peça gira. Uma parte da própria engrenagem está em primeiro plano, desfocada. Em segundo plano, vê-se parte dos trilhos, as casas à margem da passagem do trem e a vegetação que cerca o lugar. A relação do fotógrafo com o plano é cumprida no que tange à solução necessária à fixação do equipamento que, em si, traduz a natureza do repertório criativo de Edgar Brazil e que resulta, diretamente, na elaboração de um regime de imagens.

### 2.3.2 Instrumentos

A fim de posicionar a câmera, Brazil se vale de instrumentos. Daí, de início, estabelecermos que a cinematografia praticada por Brazil é caracterizada pela inventividade. A análise de *Limite* é reveladora da faceta de um inventor que colocou sua habilidade intelectual a serviço da criação de soluções práticas. Não à toa, o pesquisador francês Jacques Potrait, lançando-se sobre a experiência *Limite*, faria referência ao fotógrafo, como “lui-même remarquable inventeur<sup>43</sup>” (POITRAIT, p. 4). Por isso mesmo, conquistaria na Cinédia<sup>44</sup>, de Adhemar Gonzaga, autonomia e espaço para desenvolver este tipo de trabalho. No estúdio, fora construído e disponibilizado um quatinho que lhe servira de escritório para suas criações/construções, tornando-se mesmo uma espécie de consultor técnico geral do estúdio. A capacidade criativa esteve associada a uma elaboração estética, pois o roteiro de estudos técnicos que cumpria, lendo periódicos científicos alemães ou americanos, resultava na elaboração de traços estéticos a exemplo da luz para iluminar cenas ou mesmo movimentos de câmera (HEFFNER e RAMOS, 1988, p. 94).

<sup>43</sup> Ele mesmo um notável inventor.

<sup>44</sup> Estúdio criado por Adhemar Gonzaga em 1930. “Em seus primeiros anos de vida, apenas quatro filmes de longa-metragem envolvendo a companhia (Cinédia) serão completados: “Labios sem Beijos”, “Mulher”, e “Ganga Bruta”, estes da própria Cinédia, e a ainda “Limite”, a produção independente de Mário Peixoto cuja distribuição não chegou a acontecer” (HEFFNER e RAMOS, 1988, p. 15). A iniciativa de Gonzaga tratava de uma tentativa de implementação de um mercado (indústria) cinematográfico.

Inventando um jeito de colocar a câmera ou criando um acessório para movimento de câmera, o trabalho de Edgar Brazil dá demonstrações do que chamaremos de memória inventiva, como quem quer dizer que os artefatos – envolvendo os modos de fazer, fixar, movimentar, pendurar, rebater, etc. – compõe uma memória de onde são retirados padrões técnicos que repercutem em elaboração poética, criativa. Neste caso, não nos furtaremos de continuar relacionando esta ideia com aquilo que o pensamento deleuzeano pode contribuir para esta elaboração. Esta capacidade inventiva de Brazil, que também poderíamos chamar de criação, parte de uma memória técnica. Indubitavelmente, o fotógrafo de *Limite*<sup>45</sup> carrega padrões de imagem e de modos de fazer imagem, ou mesmo de engrenagens que resultarão nos movimentos para a câmera que opera. De um jeito ou de outro, configura-se um fenômeno mnemônico, no caso de considerarmos a leitura que Deleuze propõe sobre a obra de Proust e da forma como ela renova a equivalência herdada de Platão, entre criar e lembrar. Propunha Deleuze, naquele exercício filosófico a partir da obra de Marcel Proust, em torno do *Em busca do tempo perdido*, que serve de base para a construção do seu *Proust e os Signos*: “É que lembrar e criar nada mais são do que dois aspectos da mesma produção – “o interpretar”, o “decifrar”, o “traduzir” constituem o próprio processo de produção” (DELEUZE, 2006b, p. 139).

Provocados pelos três termos destacados com aspas, podemos pensar nesta relação entre a memória e o ato criativo em questão: na realização da sua fotografia, Brazil interpreta, decifra e traduz ideias postas em forma de roteiro, de proposições apresentadas pelo diretor, ou da própria condição natural em que filma e diante da qual se coloca, como quem decifra um enigma, o interpreta e traduz. Seus instrumentos de tradução ou interpretação são conhecimentos técnicos, resultantes de suas investigações e curiosidade que o apresenta às inovações tecnológicas. Mecanicamente há o acionamento e uso de uma memória que se manifesta intrinsecamente no ato de busca por soluções para resolver dados problemas que surgem pelas necessidades do roteiro.

O recurso à materialidade fílmica nos colocaria, neste sentido, diante do plano 142, num dos exemplos mais expressivos da prática inventiva de Brazil a serviço de *Limite*. Nele, a câmera já inicia o plano em movimento. E neste caso, um movimento extremamente harmônico e preciso. A câmera inicia o plano à altura do chão e, aos poucos, sobe para

---

<sup>45</sup> PEIXOTO, Mário. *Limite*. Brasil. 1930.

enquadrar um personagem que caminha pela calçada, em direção ao lado em que está a câmera. Numa época de movimentos de câmera tão bruscos (dado à ausência dos instrumentos de movimento), haveria de se perguntar sobre a possibilidade de execução de um movimento como tal. O documentário *Onde a terra acaba*, de Sérgio Machado, se encarrega de comprovar que neste plano houve a utilização de um equipamento de maquinária, um elevador de madeira desenvolvido pelo próprio fotógrafo. Do ponto de vista da composição, a imagem mostra uma rua estreita, em parte iluminada com luz direta do sol; em outra, sob sombras suaves que possibilitam ver a fachada das casas. À medida que a câmera sobe, ao fundo, um cachorro atravessa o quadro. O personagem usa chapéu e sobretudo escuro. Já bem próximo da câmera, o personagem desce da calçada e se abaixa para pegar alguma coisa que está no chão. Com este elevador, Brazil desenvolvia um instrumento que seria o equivalente à grua de hoje em dia, antecipando a fabricação de um artefato que muito participaria do processo cinematográfico: o movimento de grua, “com sua capacidade de alcançar grandes movimentos verticais dentro do plano” (BROWN, 2012, p. 215).

A tradução instrumental (termo que tomamos de empréstimo de Gilles Deleuze) que o fotógrafo faz do roteiro, ou diríamos também a interpretação técnica da ação da câmera, são materializadas em forma de construção de um artefato. A demanda é atendida pelo contexto estrutural. De onde podemos dizer que nenhuma lembrança técnica vem à tona caso não se cumpra um processo de atualização. E com estes instrumentos técnicos se dá da mesma forma. Não fará sentido dominar as ferramentas se não há um diálogo com o próprio processo criativo em que se está envolvido. Brazil apresenta uma possibilidade de movimento que condiz com o rigor narrativo de *Limite*, pois o filme nasce do desejo da experimentação. A memória, deste modo, não está centrada no objeto, mas no sujeito e no fluxo da manipulação e provocação da própria memória. Vale evocar, assim, uma elaboração inicial de Marcel Proust no seu *Em busca do tempo perdido*.

Na primeira parte deste romance, construído todo ele em torno da ideia de memória – seja nas construções que nos permitem indagar sobre a ontologia do conceito ou mesmo no modo como o próprio autor utilizou sua memória pessoal para construí-lo –, Proust nos apresenta o Sr. Swann. Mas não só o Senhor Swann que ele conheceu na infância. O diletante artístico e crítico que sempre visitava sua família em Combray, de quem ele agora se lembra após ter mordido a *madeleine*, bolinho em forma de concha que, após ter sido mergulhado na xícara de chá, reacende as ideias de seu passado. O narrador, deste modo, imerge num

processo criativo, criando e recriando o Sr. Swann e todos os elementos que outrora esteve em torno dele. A questão que surge da reflexão sobre Edgar Brazil e sua fotografia fará lembrar, ao passo em que sugerirá uma fonte de inspiração, das elaborações de Marcel Proust:

É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim. A bebida a despertou, mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente, cada vez com menos força, esse mesmo testemunho que não sei interpretar e que quero tornar a solicitar-lhe daqui a um instante e encontrar intato à minha disposição, para um esclarecimento decisivo (PROUST, 2006b, p. 71 e 72).

Estamos a propor, neste caso, pensar paralelamente o ato criativo fotográfico numa associação com o processo criativo em questão. Ao passo em que as lembranças do narrador proustiano são revolvidas a partir do gole de chá, ou mesmo com o pedaço da *madeleine*, as reminiscências técnicas – componentes fundamentais do trabalho de Edgar Brazil – ressurgem na criação fotográfica em si. O movimento materializado na tela é resultante das estratégias inventivas incorporadas pelo fotógrafo, reorientadas no ato da realização do filme. A necessidade de executar o movimento é catalisadora das memórias técnicas (reunidas no saber-fazer) que são plasmadas no elevador de madeira.

Neste capítulo dedicado a Edgar Brazil, a aproximação com as teses proustianas, sistematizadas por Gilles Deleuze, sublinhará o repertório de conhecimentos técnicos do fotógrafo como sendo o traço de recordação que ele carrega para as imagens que ajuda a conceber. São estes conhecimentos que acompanham o fotógrafo diante da necessidade de desenvolver novos artifícios ou mecanismos para possibilitar a feitura da imagem. As ideias do passado se confundem, sem que seja possível localizar exatamente onde este saber está. Incorporado, este passado de aquisição de técnicas ressurgem em forma de resolução prática para realizar as ideias solicitadas no roteiro pelo diretor ou que impulsionam a própria condição para que próprio fotógrafo crie e sugira movimentos.

No documentário *Onde a terra acaba* (MACHADO, 2001), uma vez mais, num dos depoimentos de Mário Peixoto revela-se a contribuição de Edgar Brazil para a construção (literal) de *Limite*. Os detalhes, para os quais o diretor chama a atenção, leva-nos à capacidade inventiva do fotógrafo para resolver tomadas como nos planos de 209 a 211. Em todos eles, a câmera acompanha o movimento dos personagens que caminham pela areia, buscando manter os pés enquadrados no centro do quadro. No segundo (210), novamente posicionada no andar, a câmera realiza um movimento, de modo que o fotógrafo se desloca por sobre as pegadas

deixadas pelo casal. Já no terceiro (211), de cima do andor, enquadra-se, em plano detalhe, as mãos dadas dos dois. A mão esquerda dela segurando a mão direita dele. A câmera está em movimento acompanhando a caminhada dos personagens.

O posicionamento da câmera de cima do andor faz com que a câmera acompanhe o ritmo dos personagens, chegando mesmo a forjar um movimento de caminhada, sendo este mesmo o princípio da opção pelo andor, como revelará o documentário *Onde a terra acaba*. Para a filmagem destes planos, Brazil teve a ajuda dos empregados da fazenda onde filmaram. Ele treinou os trabalhadores ensaiando a cena, marcando posições e o ritmo da movimentação. O depoimento de Mário Peixoto em *Onde a terra acaba*, é sugestivo de um dos aspectos da participação de Brazil, que era executar aquilo que era pedido pelo diretor:

Eu enquadrava cada plano e o Edgar, sempre muito discreto e eficiente, os executava com perfeição. Para as cenas com a câmera em movimento, Edgar idealizou um andor, com dois homens na frente e dois homens atrás. E ele ficava dentro do andor, filmando. Edgar os ensaiava que nem bailarinos, quando os da direita iam com o pé direito, os da esquerda iam com o pé esquerdo para não haver balanço. Para isso ele treinou os empregados da fazenda de meu tio, que trabalharam todo o filme conosco nesse movimento (PEIXOTO, 2002).

A ideia de instrumentalidade identificada na fotografia feita por Edgar Brazil sugere considerarmos a inspiração deleuzeana, de que se há um pensamento fotográfico na prática do fotógrafo, ele se dá por meio da realização de movimentos, artefatos, instrumentos, soluções práticas, em vez de conceitos. Pensando nos grandes autores do cinema – e nós deslocamos a ideia de seu lugar original para tratar dos fotógrafos –, Deleuze diz que eles podem “não só ser confrontados com pintores, arquitetos, ou músicos, mas ainda com pensadores” (DELEUZE, 2004, p. 9). Ventilar a ideia de um pensamento fotográfico implicará em dizer que o trabalho de Brazil tem, em si, elementos de uma escritura específica. Quando vemos o plano 144, continuidade do plano 142, veremos um movimento de câmera elaborado exatamente para a ação que se desenvolve. Inicia-se a tomada com um plano americano e o movimento só é iniciado depois que o personagem olha para a ferradura que tem na mão direita e a joga no chão, parando um pouco para, em seguida, continuar caminhando. Assim que ele sai do quadro, a câmera continua o movimento de baixo para cima, posicionada do elevador. Os dois planos filmados com este recurso instrumental enriquece a narrativa com a variação da forma do movimento que, antes ou depois disso, caracteriza-se por movimentação brusca e/ou instável.

A partir do destaque de três planos com a utilização evidente de ferramentas desenvolvidas para atender à demanda narrativa, haverá condição para a interlocução que tomamos como contribuição para melhor compreender a importância da instrumentalidade para o fotógrafo. Em seu *Pequena história da fotografia*, Walter Benjamin aponta para uma questão que ajuda a nossa reflexão:

No entanto o decisivo na fotografia continua sendo a relação entre o fotógrafo e sua técnica. Camille Recht caracteriza essa relação com uma bela imagem. ‘O violinista parecia primeiro produzir o som, procurá-lo, achá-lo com a rapidez do relâmpago, ao passo que o pianista bate nas teclas, e o som explode. O instrumento está à disposição do pintor, como do fotógrafo (BENJAMIN, 1987, p. 100).

Provocados pela passagem de Benjamin, haveremos, ainda, de perguntar: o próprio domínio da técnica não seria condição e espaço fértil para o desenvolvimento de instrumentos? Parece ser esta uma questão que podemos fazer diante do desenvolvimento de ferramentas que Brazil disponibiliza ao filme. Apenas o domínio do básico permite uma variação sobre a técnica a ponto de fazer nascer novos artifícios, como são o caso do andar e, mais ainda, do elevador. Ambos surgem da compreensão acerca da limitação das condições de operação da câmera que, sobre o tripé, não aceita movimentos fluidos como o do elevador, movido com uma manivela, conforme comprovam fotografias de *still*. Um mecanismo tão popular (manivela) serve ao fotógrafo como princípio de desenvolvimento de um artefato, arrancado de seu repertório de interesse no campo da ciência e do desenvolvimento tecnológico. O traço percebido na prática de Brazil será recorrente na história da direção de fotografia, sempre acompanhada da afinidade com os princípios das ciências exatas. Pela natureza do próprio trabalho, os fotógrafos precisam desenvolver artifícios.

Edgar Brazil é, na cinematografia brasileira, um primeiro exemplo de prática desta característica inerente ao trabalho fotográfico. No levantamento de Heffner e Ramos, há referência à pesquisa de “materiais alternativos para a construção de substitutos aos aparelhos de precisão estrangeiros inacessíveis por um ou outro motivo” (HEFFNER e RAMOS, 1988, p. 95). A passagem reforça, de um lado, o perfil inventivo de Brazil; por outro lado, enfatiza a tese que apresentamos ao longo desta reflexão e traz um novo elemento. Ou seja, se há, na fotografia de Edgar Brazil uma espécie de caminho que passa pela modelação dos recursos de luz e foco (a partir do diafragma), pelo saber relacionado à fotometria, pela interferência na imagem no laboratório, esta engenhosidade é a forma como a sua memória técnica é



despertada em virtude do próprio contexto. O que corrobora a ideia de Baxandall que até aqui tem nos inspirado considerar o objeto resultante do ato criativo (a *Ponte do Rio Forth* e o *Retrato de Kahnweiler*) como resultados de uma busca pela solução de problemas por parte de seus autores.

### 2.3.3 Os limites e possibilidades do conjunto Câmera-Corpo

Encerraremos este primeiro capítulo com a abordagem de uma questão que será objeto principal do capítulo 2, ali elucubrado com maior profundidade. Contudo, cabe destacar um grande conjunto de imagens recorrente na cinematografia de Edgar Brazil e que problematizamos a partir da ideia de que Edgar Brazil, em sua busca por uma “emancipação da câmera” (MARTIN, 2011.p. 31), submete-se à experiência em que as possibilidades da câmera condicionam os movimentos do corpo, resultando num artefato (o conjunto corpo-câmera) possibilitador de movimentos de câmera.

Se tomarmos as reflexões feitas por Marcel Mauss acerca das técnicas corporais, mais fácil será uma aproximação entre estas dimensões motora (corpo) e instrumental (possibilidade do movimento). Mauss nos ajudará a compreender esta possível relação ao elucidar o seu entendimento de técnicas corporais: “Entendo por essa palavra as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (MAUSS, 2003, p. 211). E ainda mais, ao continuar considerando o corpo como o primeiro e mais natural instrumento do homem (MAUSS, 2003, p. 217). A definição supracitada sugere pensarmos também no conceito de *habitus*, proposto por Pierre Bourdieu, que reforça esta ideia em torno de um conjunto formado pela câmera e pelo corpo. Levando em consideração a construção de Mauss, e sua assertiva quanto à dimensão aquisitiva de habilidades do corpo a partir do uso do corpo, parece haver uma complementação com a ideia de Bourdieu, que considera o *habitus* como sendo um “sistema de disposições adquiridas”<sup>46</sup> (BOURDIEU, 2009, p. 87). Esta interlocução com Bourdieu permitirá, aprofundando ainda

---

<sup>46</sup> A definição de *habitus* aparece de forma sintética na passagem contida em “A distinção: crítica social do julgamento”. Neste trabalho, Pierre Bourdieu define *habitus* nas seguintes palavras: “Sistema de esquemas geradores de práticas que, de maneira sistemática, exprime a necessidade e as liberdades inerentes à condição de classe e a *diferença* constitutiva da posição, o *habitus* apreende as diferenças de condição captadas por ele sob a forma de diferenças entre práticas classificadas e classificantes – enquanto produtos do *habitus* – segundo princípios de diferenciação que, por serem eles próprios o produto de tais diferenças, estão objetivamente ajustados a elas e, portanto, tendem a percebê-las como naturais” (BOURDIEU, 2008, p. 164).

mais na categoria de *habitus*, considerar que a câmera impõe limites e possibilidades ao jeito de corpo do fotógrafo. Pensemos a partir da materialidade fílmica. No plano 96, por exemplo, na execução de uma câmera subjetiva, a partir de um movimento lateral, para a direita, causando a sensação de um olhar atordoado, perdido pelos telhados de outras casas, de um lado para o outro. Por causa dos movimentos bruscos, a imagem perde em definição, até retornar para o detalhe do telhado onde começou. Característica também constatada na sequência de planos (124-126), em que a câmera novamente faz movimentos bruscos que causam mesmo uma sensação de vertigem. No plano 124, no alto do morro, a câmera faz um movimento regular de um lado para o outro, e de baixo para cima, forjando uma sensação, a partir do movimento do corpo. A elasticidade do corpo – se comparada à rigidez dos artefatos até então criados por Brazil – permite uma manipulação da câmera que dá a ela a condição da variação do movimento.

Os movimentos de câmera de *Limite*, contempladas da perspectiva de Bourdieu, nos permitirão pensar na ideia de memória, associada ao papel do conjunto corpo-câmera como um ponto de encontro de experiências passadas, em que pese um papel fundamental do equipamento na limitação e condicionamento destes movimentos realizados. Há, por trás destes movimentos de câmera, uma estrutura técnica, tanto presente quanto passada – e também social –, que orienta estes tipos específicos de movimentação de câmera. Ou seja, ela (a movimentação) não é mais fluida ou suave porque a ergonomia do equipamento não permite; ou não havia recursos como o de *steadicam* à época, possibilitando movimentos mais delicados. Mais do que isso, pensaremos também na forma de manipular o equipamento, por meio desta experiência corporal, como resultante de práticas anteriores que compõem a atmosfera de atuação do diretor de fotografia ao longo da história. Bourdieu, ao delinear seu entendimento de *habitus* promove uma relação desta categoria com a memória nos seguintes termos:

Produto da história, o *habitus* produz as práticas, individuais e coletivas, portanto, da história, conforme aos esquemas engendrados pela história; ele garante a presença ativa das experiências passadas que, depositadas em cada organismo sob a forma de esquemas de percepção, de pensamento e de ação, tendem, de forma mais segura que todas as regras formais e que todas as normas explícitas, a garantir a conformidade das práticas e sua constância ao longo do tempo. Passado que sobrevive no atual e que tende a se perpetuar no porvir ao se atualizar nas práticas estruturadas de acordo com seus princípios [...] (BOURDIEU, 2009, p. 90).

O excerto sintetiza, de algum modo, parte de nossas impressões quanto ao fenômeno mnemônico intrínseco à função do diretor de fotografia, que age, então, como um intérprete criador que faz uso de seu próprio corpo para executar o ato interpretativo. Condicionado pelo desenvolvimento tecnológico do equipamento, que atravessou a história até chegar nele, seu corpo é movimentado até os limites do artefato que carrega. Estas condições técnicas direcionam seu ato criativo que, por sua vez, contém um aspecto interpretativo. É por meio do conjunto câmera-corpo que Brazil cria e interpreta, que são duas qualidades indissociáveis, segundo Deleuze, que sistematizando argumentos sobre a obra de Proust, dirá: “Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura” (DELEUZE, 2006, p. 91). Brazil exemplifica a noção de que o fotógrafo tem a tarefa de decifrar, interpretar e traduzir os signos verbais do roteiro ou do próprio desejo do diretor, transpondo-os para a dimensão imagética, ritmando a câmera com uso do corpo, como na associação que faz entre o movimento e o vento das locações:

O ventar é trágico como a oscilação do barco e este oscilar, nas imagens rigidamente enquadradas, no barco, antecipa os movimentos caóticos de câmera, nas histórias e as imagens caóticas da água na tempestade. O vento - com a oscilação do barco - é apelo à desordem, à tempestade, que os cabelos ventados tornam real (MELLO, 1990, p. 90).

Dentro da narrativa de *Limite*, o movimento contribui para uma variação da participação da câmera, ajudando na criação de ritmo, a partir da variação do repertório de imagens. Elemento este (o movimento) que sempre chamou a atenção dos críticos e admiradores considerando ser *Limite*, por exemplo, “Um filme que alterna composições rígidas e enquadramentos estáticos com vertiginosas corridas de câmera, libérrimas”; ou também que Mário e Edgar “Realizaram *shots* fixos, rigorosamente enquadrados e bruscos e curtos arrancos de câmera; imensos *shots* extremamente móveis e libérrimos, e curtos *shots* fixos de rígido enquadramento” (MELLO, 1990, p. 86).

Detendo-nos à organização dos planos de *Limite*, encontraremos este referido conjunto de imagens caracterizadas pelo movimento brusco. Traços exemplificados pela sequência de planos de 343 a 357: a câmera faz uma rápida aproximação até enquadrar alguma parte do rosto ou do corpo do personagem em *close-up*. É a mesma característica do movimento de câmera na entrada do cemitério (plano 294), em que após enquadrar o personagem de costas,

próximo ao portão de entrada do cemitério, a câmera é arrancada do repouso, bruscamente, em direção ao portão, como se fosse uma subjetiva de alguém que segue rapidamente em direção ao interior do cemitério. A presença da câmera chamará a atenção por testemunhar a ação até a metade do plano e, de repente, ganhar uma autonomia ao realizar o movimento.

Esta mesma pista de emancipação também está no plano 361, executado em três movimentos de câmera. Em plano médio, com enquadramento abaixo dos ombros, o personagem está de perfil em relação à câmera. Ele está encostado no tronco de madeira. A câmera acompanha a ação do personagem que leva a mão direita ao rosto. O primeiro movimento é brusco. A câmera sai do rosto do personagem para os pés de uma mulher que se aproxima dele. A câmera enquadra as pernas dela, abaixo dos joelhos. O segundo movimento de câmera é iniciado quando um pedaço de comida cai próximo aos pés da personagem. Bruscamente, a câmera sai do detalhe dos pés dela para o mesmo quadro inicial, em que o homem está encostado no tronco, em plano médio, com a diferença de que há um detalhe diferente na ação: a mulher dá dois tapas nas costas dele e ele olha para trás. Por fim, no terceiro movimento, a câmera que enquadra o homem faz movimento de panorâmica para enquadrar a mulher também em plano médio. Pela forma da movimentação, a câmera não está apoiada em tripé ou outro instrumento. Ao longo do plano, quando muda o enquadramento, há pequenos movimentos de ajuste de quadro. O plano exemplifica a liberdade a que Saulo Pereira de Mello fizera menção, reforçando, ainda, a passagem extraída de *A linguagem secreta do cinema*, em que Jean-Claude Carrière, observa o processo de aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica, que por sua vez nos ajuda na construção da ideia desta emancipação da câmera, nesta associação com o corpo:

O surgimento de novas técnicas de filmagem e de projeção, a teimosa guerra contra o plano, o encerrado, o enquadrado – a tirania enclausurante de um retângulo achatado contra a parede –, tudo, incluindo decepções comerciais, ajuda a aperfeiçoar e a desenvolver essa linguagem (CARRIÈRE, 1995, p. 30).

Brazil encontra na manipulação da câmera no ombro uma saída para solucionar o problema imposto pela narrativa. O que ficará evidente em outros planos, como o 36<sup>47</sup>. A

---

<sup>47</sup> Num estudo dedicado à relação entre memória e padrões imagéticos resultantes da direção de fotografia, parece adequado fazer referência ao depoimento do cineasta Júlio Bressane que, em *Um filme de cinema* (CARVALHO, 2015), dirigido por Walter Carvalho, em outras palavras, considera este (36) como um dos

mulher está parada no meio da estrada, em suave contraluz. A câmera avança em sua direção, iniciando um movimento de 360° em torno dela. Ao avançar no movimento circular, a câmera desce, mostrando a saia e os pés (nos primeiros 180° e volta a subir quando conclui os outros 180°). Ao concluir o movimento, a câmera para, a mulher se prepara e segue caminhando pela estrada, de cabeça baixa. A câmera mantém a mesma distância ao acompanhá-la. Depois de alguns metros, ela deixa a estrada, saindo para o lado esquerdo da estrada e a câmera continua na estrada. Ela avança um pouco mais e depois também se vira para a esquerda, onde enquadra parte da cerca de arame e madeira. A câmera continua seguindo da esquerda para a direita, obedecendo à linha horizontal da cerca, até o movimento brusco que marca o momento em que inicia o movimento contrário da direita para a esquerda. A câmera voltará o caminho e enquadrará a mulher que está abaixada, com as mãos e cabeça apoiadas na cancela de entrada de uma propriedade. A câmera enquadra a mulher 1 da metade das costas para cima em primeiro plano; em segundo plano há vegetação iluminada com luz direta e dura. A câmera uma vez mais avança para cima dela, enquadrando o seu corpo da cabeça até os joelhos. O plano é dotado de uma complexidade, se comparado com a maior parte dos planos do filme, em regra executados com a câmera em algum tipo de suporte. Neste caso, a câmera é ritmada pelo tempo da ação da atriz em que, permitam-nos parafrasear Maurice Merleau-Ponty: “O fotógrafo emprega seu corpo”<sup>48</sup>.

Aprofundando nesta paráfrase, seria possível extrair a passagem em que Bourdieu, ao se dedicar ao tema das disposições corporais, evoca uma referência tão cara ao nosso espaço de reflexão acerca da memória<sup>49</sup>: “Poder-se-ia, deformando a palavra de Proust, dizer que as pernas, os braços estão plenos de imperativos adormecidos”<sup>50</sup> (BOURDIEU, 2009, p. 114). É como se Edgar Brazil, por meio destes movimentos, evocasse – para usar as ideias de Bourdieu -, todo um sistema do qual faz parte. O movimento de seu corpo está alicerçado naquilo que, mais adiante, aprenderemos com Michael Baxandall, a chamar de *troc* cultural.

---

planos fundamentais da iconografia cinematográfica brasileira, servindo como uma tomada inspiradora para a elaboração narrativa do cinema nacional.

<sup>48</sup> Na passagem completa contida em *O olho e o espírito*, o autor diz: “O pintor ‘emprega seu corpo’, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como um Espírito pudesse pintar. Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimentos” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 278).

<sup>49</sup> A sistematização dos signos que Gilles Deleuze faz a partir do livro *Em busca do tempo Perdido*, de Marcel Proust, fornece elementos fundamentais para nossa construção acerca da memória.

<sup>50</sup> O recurso às ideias de Pierre Bourdieu nos apresenta o diálogo com aquela que poderíamos de chamar de memória incorporada, um outro tipo do qual fazemos uso para construir nosso argumento teórico-analítico. O saber incorporado é parte constitutiva do esquema bourdieusiano de memória.

Há critérios e formas da operação do equipamento que orientam a disposição do corpo. É curioso notar, considerando esta argumentação, o plano que enquadra uma estrada de terra (plano 116). A mulher entra no quadro, sem foco, no início do plano. Uma criança vai para o meio da estrada com um filhote de cachorro nas mãos. A câmera então inicia o movimento, acompanhando a mulher que caminha em direção à criança. A câmera, ao iniciar o movimento, inicia o reenquadramento. Agora, os pés dela estão no quadro. Ela faz um carinho na cabeça da criança e se abaixa para ver de perto o cachorro. A câmera, então, bruscamente, faz um movimento para a direita, em direção à cerca de madeira e conclui o movimento numa planta, parecida com as que conhecemos popularmente no Brasil como dente-de-leão. Apesar do movimento brusco, o foco é preciso no pequeno vegetal, com fundo desfocado, o que chama a atenção por ser uma das poucas passagens de mudança de foco durante o movimento. Numa comparação deste plano (116) com o 36° (anteriormente citado) poderemos notar a recorrência de certos traços indicativos de um jeito próprio de corpo praticado por Brazil. O modo como a câmera sai para a lateral, após acompanhar a ação dos personagens é similar. As posturas da câmera são correlatas, de modo geral, como o tempo dos passos. A comparação do plano 116, caracterizado por um movimento circular em torno da personagem poderá ser comparado com os movimentos da mesma natureza executados por Dib Lutfi (analisado detidamente no capítulo seguinte), sendo possível notar as diferenças entre as câmeras operadas por estes dois fotógrafos. Há características, na fotografia de Brazil, nestes planos citados, percebidas especialmente pelo modo como os personagens são enquadrados (parcialmente) e pelas bordas da imagem, que revelam a partida brusca do repouso, bem como uma instabilidade resultante da operação da câmera com a mão.

Este mesmo movimento brusco marcará também o movimento que a câmera faz, saindo do repouso, de um plano médio inicial, numa panorâmica, da esquerda para a direita, para enquadrar a mão esquerda do segundo homem, num plano conjunto em que estão o chapéu e partes do braço e da perna (plano 307). Outros cinco tempos compõem este plano-sequência em que o movimento da imagem é revelador de uso do conjunto câmera-corpo. No segundo deles, a câmera realiza o movimento de panorâmica da direita para a esquerda, saindo do plano conjunto que prioriza a mão do homem usando duas alianças no dedo anelar da mão esquerda, e retorna ao plano médio para continuar mostrando a reação do personagem 1. Ele olha para a aliança que tem na mão e a guarda no paletó. Os tempos seguintes, enumeramos da seguinte maneira: 3) O personagem muda a sua feição, voltando a ficar triste,

e começa a pegar a aliança novamente quando a câmera inicia o movimento de panorâmica, da esquerda para a direita, desta vez, para o rosto do personagem 2, que está em pé, em plano médio; 4) No momento em que o personagem olha para o chão, a câmera executa um movimento de cima para baixo, para enquadrar o movimento que ele faz com o pé esquerdo sobre a terra no chão; 5) A câmera sobe bruscamente reenquadrando o personagem em plano médio até que ele fique de costas para o primeiro personagem; 6) Assim que o personagem vira de costas, a câmera desce novamente, deixando o plano médio, para mostrar a mão direita do personagem 1 segurando o personagem 2 que inicia o movimento para ir embora.

Poucos planos, na fotografia de Brazil, fogem deste padrão de movimentos bruscos quando o trabalho de cinematografia está a serviço da ação dos personagens. Isto fica ainda mais acentuado quando há mais de um personagem na cena, levando-nos a considerar a participação dos usos corporais na elaboração de seu pensamento imagético. Para findar esta seção em mais uma referência aos argumentos de Bourdieu, cotejamos a sua ideia acerca das disposições corporais com a memória que emerge desta experiência fotográfica de Brazil. Ao tratar do modo como as crenças são manifestadas corporalmente, ele faz uma asseveração instigante à nossa investigação:

Todas as ordens sociais sistematicamente tiram proveito da disposição do corpo e da linguagem para funcionar como depósitos de pensamentos diferidos, que poderão ser desencadeados à distância e com efeito retardado, pelo simples fato de recolocar o corpo em uma postura global apropriada para *evocar* os sentimentos e os pensamentos que lhe são associados, em um desses estados indutores do corpo que, como é de conhecimento dos atores, provocam os estados de alma (BOURDIEU, 2009, p. 113).

A relação entre técnica de operação de câmera e corpo, notada da fotografia de Edgar Brazil, revela, portanto, um fenômeno de memória que impulsiona a discussão sobre as técnicas corporais na prática do diretor de fotografia. Condicionado pelas possibilidades técnicas que impõem-lhe certos limites, mesmo assim ele consegue pôr em prática esquemas sensório-motores<sup>51</sup> - para usar um termo de Henri Bergson – necessários à sua expressão imagética, que é dotada de memória pelo fato de ser resultante de um processo de acúmulo de experiências vivenciadas pelo corpo, com a câmera. Há a ação da interferência de um

---

<sup>51</sup> Aqui, apresentamos um terceiro tipo de memória que, adiante, será explorado mais detidamente. Ele diz respeito à memória do corpo que, segundo a construção bergsoniana, é efetivada segundo elementos sensório-motores. É o conceito que alicerça a construção de *Matéria e Memória* (2006), do referido autor.

contexto social - que envolve a prática/ofício – do diretor de fotografia, de modo geral, sobre a experiência de Brasil. Como discutiremos no capítulo a seguir, ao nos debruçarmos sobre a fotografia dirigida por Dib Lutfi, esta questão ficará ainda mais clara. É justamente a partir da falta de uso de instrumentos/artefatos de maquinaria, disponibilizando o próprio corpo para o trabalho, que Dib Lutfi – fotógrafo a quem é dedicado o segundo capítulo – irá desenvolver sua cinematografia.

### **3 DIB LUTFI<sup>52</sup>: A MEMÓRIA DE UMA CÂMERA NO OMBRO**

---

<sup>52</sup> Dib Lutfi nasceu em Marília – SP, em 1936.



*Os deuses e os mortos* é um filme marcado pelo movimento físico da câmera, praticamente todo feito com a câmera na mão. Aproximações, afastamentos, bem como todos os deslocamentos percebidos na imagem do filme são realizados com o recurso ao deslocamento da câmera, com exceção de um plano, o de número 51. Neste, a câmera enquadra, em plano geral, várias pessoas se banhando num rio. É um único recurso ao *zoom* ao longo do filme, para registrar, conforme aumenta o tamanho do quadro (com o aumento da distância focal) ainda mais pessoas se banhando no rio, além das que aparecem inicialmente no plano. O movimento é rápido e preciso. Após o movimento, o plano ainda é mantido por alguns segundos.

Começamos com uma exceção para podermos falar de uma regra que coloca o diretor de fotografia Dib Lutfi num lugar de destaque na construção do referido filme, que registra até mesmo os planos parados com a câmera na mão. Neste percurso evolutivo particular dedicado à fotografia que temos tentado fazer, será possível falar de uma liberação da câmera iniciada por Edgar Brazil mas, que no caso de Lutfi, já nasce emancipada. Daí porque sublinharmos, de partida, um papel determinante e criador da câmera na prática deste fotógrafo, para usar termos aplicados à análise da linguagem do cinema, proposta por Marcel Martin. O pensador francês propunha consideramos a câmera como um “agente ativo de registro da realidade e de criação de realidade filmica” (MARTIN, 2011, p. 31). A sucessão de planos que apresentaremos na sequência do capítulo procura evidenciar a participação de uma câmera que está para além de um registro objetivo de sujeitos e objetos postos à sua frente, posicionando-se estaticamente a fim de garantir o registro daquilo que se movimenta diante da objetiva. Trata-se de uma câmera que, por suas características, parece querer demarcar seu espaço, fundamentalmente na relação com os atores, além de revelar, ela mesma, um fenômeno de memória expressa por meio da prática de saberes, os quais estão incorporados e materializados em forma de movimentos de câmera.

A opção pela câmera na mão está evidente em todo o filme, desde as primeiras tomadas, quando, no plano 3, mesmo num plano parado, a câmera enquadra as várias pessoas que antes estavam sentadas, caminhando em direção a um só lugar. A instabilidade das bordas da imagem, naturais da manipulação na mão, será recorrente ao longo do filme, chegando mesmo a ser um traço característico da imagem. Ainda no início do filme, já perceberemos uma preparação dos elementos que darão suporte a este movimento, como que num anúncio do que teremos adiante. No plano 5, o sutil movimento de estabilização mostra que a câmera

está na mão, parada, com uma grande profundidade de campo. No plano geral, há um posto de combustível à direita, os cinco personagens caminham na parte superior central da imagem e ao redor deles, veículos grandes como ônibus e caminhões. Ao longo do filme, será notada a opção pela grande profundidade de campo, muitas vezes, como condicionante da liberação da câmera por entre os atores e cenários.

Após os créditos iniciais de apresentação do filme, o primeiro plano também vai no sentido do plano 5. Feito com câmera na mão, apresenta sutil movimento de instabilidade nas bordas. Na sequência, o segundo plano já traz as marcas que guiarão nossa investigação. Um longo plano sequência, com a câmera no ombro procurando sempre manter os personagens enquadrados – procedendo o movimento de circularidade em torno dos personagens – e saindo de um plano médio para um *close*.

Frame 20 – Plano médio inicial



Frame 21 – Plano americano



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Os Deuses e os Mortos*.

Frame 22 – Plano médio (muda fundo)



Frame 23 – Close (Final do plano)



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Os Deuses e os Mortos*.

A capacidade motora do conjunto câmera-fotógrafo guiará a organização deste segundo capítulo, em que há esforço para relacioná-lo com os outros elementos que o jeito de operar a câmera faz surgir. A busca, tal como no capítulo de abertura, procura evidenciar a intencionalidade do diretor de fotografia, a partir da dedicação à manipulação analítico-descritiva da materialidade fílmica. O objeto da reflexão estará entre o repouso e o movimento

(e vice-versa) de uma câmera que transita por entre os espaços, compondo, desta maneira, a matéria com que trabalha o fotógrafo em sua criação. A intencionalidade, tal como aplicáramos no primeiro capítulo, numa interlocução com Michael Baxandall, encontrará continuidade na lógica da sensação proposta por Gilles Deleuze, numa aproximação estrita com as ideias deste pensador que nos inspira a tomar o plano cinematográfico como expressão de pensamento. E mais do que isso, o diálogo entre estes e outros referenciais teóricos (Niklas Luhmann, Roger Bartra e Marcel Mauss) ajudarão na busca por compreender o modo como o corpo concentra lembranças técnicas necessárias à realização fotográfica.

### 3.1 DO REPOUSO AO MOVIMENTO

O andor, carregado por quatro homens, transporta aquele que é uma espécie de mensageiro do coronel. Quando entram em quadro, será iniciado o movimento no plano. Diferentemente dos planos destacados no capítulo anterior, dedicado a Edgar Brazil, neste caso, câmera e andor fazem movimentos interdependentes. A câmera sairá do repouso para acompanhar o movimento do transporte que traz o mensageiro. A câmera faz este movimento por meio da execução de um *travelling* para a direita, até encontrar os personagens. Em virtude da grande profundidade de campo, o foco está distribuído por toda a imagem. A câmera segue no mesmo ritmo do transporte do homem e quando termina a fila de animais posicionados lado a lado, em primeiro plano, câmera e personagens se encontram. A ação termina quando os homens ajudam o coronel a descer do andor. Por todo o plano, a câmera está no ombro. Resumimos, com estas palavras, as características que marcarão os planos do filme *Os deuses e os mortos*, dirigido por Ruy Guerra. Em praticamente todo o filme a câmera será operada assim, tendo o corpo de Dib Lutfi como suporte.

Para fins introdutórios, ressalta-se que o filme fora realizado no período do Cinema Novo, em 1970, o que ocasionará a lembrança do quanto diretores e fotógrafos estavam tomados e conduzidos pelo ideal/método “Câmera na mão, ideia na cabeça, lente crua, sem rebatedores, luz ambiente/natural é mais rápido barato e bonito” (ROCHA, 2004, p. 418). Não será demais também pensar na contribuição deste ideal criativo para a criação das condições de desenvolvimento e prática do modo de fazer de Dib Lutfi, fotógrafo que trabalhou em diversos filmes cinemanovistas. Ao partir de um quadro estático, avançando no sentido do movimento dos atores, a câmera acabava por revelar os vestígios de um contexto criativo que

tanto fez uso de sua prática, quanto também trouxe elementos para o afloramento de sua habilidade.

Ao mesmo modo como fizéramos uma leitura do trabalho de Michael Baxandall no capítulo anterior, inspirando-nos na busca pelas evidências deixadas pela obra (tanto de Benjamin Baker, quanto de Picasso e, por extensão, de Edgar Brazil) como resultados da resolução de problemas de uma época, poderíamos pensar na fotografia de Lufti à luz da percepção do fluxo intencional evidenciado nos planos de *Os deuses e os mortos*, um filme sugestivamente quase que todo construído com planos-sequência. E eis aqui outro dado que situa nossa investigação. Tratam-se não somente de longos planos, mas também feitos com a câmera no ombro. Nos dois que seguem, partindo do repouso e prolongando-se num longo movimento.

O plano 15, que destacáramos no início da seção, tem continuidade no 17. De tão longo e elaborado, o dividimos em 7 tempos: no primeiro deles, a câmera está na mão, parada. Enquadra o Coronel em primeiro plano, levemente desfocado e três homens em segundo plano, em foco. Um dos homens, o que no plano anterior fora transportado no andor, traz uma notícia ao Coronel. Neste repouso inicial, a câmera mantém-se ajustada para contextualizar a ação. Notamos o momento de preparação da câmera para acompanhar o coronel, em pequeno movimento na imagem que revela a tomada de posição de corpo do fotógrafo. A partir daqui, a câmera segue para um movimento assim enumerado: 2) Assim que o homem começa a falar, a câmera inicia o primeiro movimento de câmera dentro do plano. O Coronel caminha em direção aos homens que trazem a mensagem. A câmera para atrás do Coronel que, depois de alguns instantes, fica de perfil diante da câmera e volta a olhar para o homem que traz a informação da dificuldade do mercado cacauicultor. Neste segundo tempo da imagem, a câmera faz novo repouso, donde notamos mais uma tomada de posição do fotógrafo, preparando-se, mais uma vez, para dar continuidade ao movimento; 3) O Coronel caminha para o lado direito da imagem e a câmera acompanha o deslocamento dele, executando um movimento de 90°, para enquadrar o Coronel de perfil e incluir no quadro um outro personagem que estava fora do quadro. A câmera mantém o Coronel em primeiro plano, com foco, e o novo personagem em segundo plano, desfocado. A câmera assume posição de repouso novamente e, depois de alguns segundos, é perceptível a preparação do operador da câmera para o movimento subsequente; 4) O Coronel continua falando e se vira para falar com o senhor que chegou para trazer a informação. A câmera executa uma vez mais o

movimento de aproximadamente 90°, enquadrando o Coronel de frente, e incluindo na imagem um segundo personagem que estava fora de quadro. Neste tempo do plano, o Coronel fica enquadrado entre os dois personagens que estão ao fundo, com a câmera em repouso. O intervalo no movimento, desta vez, é mais longo, registrando a fala do coronel sobre os possíveis desdobramentos políticos na Bahia; 5) Após o Coronel fazer sua análise sobre a situação econômica regional e a forma como outro Coronel está fazendo política, um dos personagens que estão ao fundo, o da esquerda, começa a falar. Aqui, ao sair da posição de mais um repouso, haverá associação entre dois movimentos: a) movimento de câmera, utilizado para acertar o quadro, mantendo o Coronel e o terceiro personagem no quadro; b) mudança de foco, que sai do Coronel e se concentra no personagem antes desfocado no fundo. O quadro mantém o Coronel e os dois personagens ao fundo; 6) Depois que o terceiro personagem completa a fala do segundo, com arma em punho, o Coronel caminha em direção ao lugar onde está armazenado o cacau. A câmera faz um movimento para acertar o quadro, de modo que o Coronel esteja enquadrado entre os dois personagens. Este tempo termina quando o Coronel fala diretamente, olhando-o de frente, com o terceiro personagem; 7) à medida em que o Coronel caminha para o local de armazenamento do cacau, a câmera inicia um movimento para trás, de recuo, com o operador caminhando de costas, dando pequenos passos para trás. A posição da câmera, agora, por causa da nova posição permitirá vermos a grande quantidade armazenada de cacau. A câmera acompanha a ação do Coronel. Ele se senta para tirar os sapatos e caminhar sobre o cacau. O plano finaliza com a câmera parada, enquadrando os três personagens em plano conjunto.

As paradas da câmera, seguidas de reinícios do movimento, configuram, a nosso ver, vestígios de uma escritura fotográfica. Nesta seção em que os planos destacados partem do repouso, compreendemos um primeiro traço da contribuição de Dib Lutfi para o filme. O estado de alerta da posição da câmera precede o disparo do movimento, como uma garantia de que não haverá atraso no acompanhamento da ação. É uma forma de participação do fotógrafo na poética fílmica que, interpretada mediante uma interlocução com Niklas Luhmann, daria o seguinte entendimento. Em seu *La forma escritura*, o autor trata do que chama de *autopoiética*, intrínseca à forma comunicacional que advém da escrita. Luhmann compara as formas oral e escrita de comunicação, entendendo a forma escritura como sendo o que divide os modos oral e escrito da comunicação, estabelecendo as especificidades da escrita e enfatizando a condição distinta ocasionada pelo próprio modo sistemático de escrever, que

requer uma organização, uma sistematização. É daí que tiramos um entendimento de que o registro das imagens, no caso do fotógrafo, configura o seu trabalho e ele não apenas registra as imagens solicitadas pelo roteiro, mas, a exemplo do que diz Luhmann sobre os livros que são escritos – em comparação com os relatos orais – o fotógrafo gera composições originais. Ou seja, tal como o escritor que busca uma forma para organizar a sua expressão, o fotógrafo também viola um espaço (LUHMANN, 2002, p. 4), criando mecanismos de homogeneidade e/ou experimentação para a criação. A interlocução com Luhmann ainda continuará quando ele diz que a escritura evoluiu a ponto de fazer nascer o “método”. Em termos práticos, a forma escrita chegou à criação da imprensa, exigindo a ressignificação dos métodos de compreensão de um novo mecanismo que nascia. Onde Niklas Luhmann segue expressando-se teoricamente em torno da necessidade de adequação da oralidade ao registro escrito que agora daria a ela alguma sustentação (de memória, fundamentalmente), vemos um papel fundamental da instrumentalidade. Da breve historiografia comentada, apresentada pelo autor, poderemos extrair a participação dos recursos técnicos naquilo que ele chama de escritura. Isto, por si só, nos dá condições de continuar pensando nos planos filmados por Dib Lutfi.

A câmera – permitam-nos esta aproximação – age como um instrumento de escritura cinematográfica. Diante de um contexto coletivo, que envolve diretor, direção de arte, equipe de som, atores, o fotógrafo reúne – à maneira da escritura – os elementos de sua grafia, fazendo uso da câmera que opera. Seguir nesta comparação com a expressão verbal – sobre a qual Luhmann faz sua reflexão –, poderia ainda nos permitir pensar que, a exemplo do escritor, que diante da folha em branco, utiliza suas técnicas narrativas (referências, vocabulário, etc.) para organizar as ideias obtidas na oralidade, o fotógrafo parte de um repouso para escrever com movimento<sup>53</sup>. Exemplifiquemos.

A câmera está fixa (plano 52) e enquadra, em plano geral, parte de uma paisagem. Aos poucos, os personagens entram em quadro e atravessam a imagem. A câmera está posicionada em zona de sombra e o espaço que será percorrido inicialmente pelos personagens está sob o sol. A imagem está levemente superexposta na parte superior, principalmente nas partes brancas dos figurinos dos atores.

*Frame 24* – Enquadramento inicial do plano. Zona de superexposição (parte superior) e de subexposição (parte inferior).

---

<sup>53</sup> Ressalte-se a origem etimológica da palavra cinematografia que vem do grego *kinésis*: movimento e *graphein*: escrever.



Fonte: Fotograma extraído do filme *Os Deuses e os Mortos*.

A escrita de Lutfi inicia-se com a definição dos controles de fotometria, estabelecendo as condições da câmera para lidar com os diferentes índices de altas e baixas luzes. O segundo vestígio da grafia do fotógrafo é apresentado quando os personagens estão concentrados na lateral esquerda do quadro e a câmera sai do repouso para acompanhar a caminhada das pessoas por uma trilha no meio da vegetação.

*Frame 25* – Instante intermediário do plano. Imagem superexposta



Fonte: Fotograma extraído do filme *Os Deuses e os Mortos*.

A câmera objetiva manter os personagens em plano conjunto, avançando, juntos, para o interior da plantação. As folhas que estão em primeiro plano o tempo todo balançando, evidenciam a passagem do operador da câmera que parece mesmo abrir caminho para a passagem dos personagens.

*Frame 26* – Parte final do plano. Personagens em maior zona de sombra (subexposição)



Fonte: Fotograma extraído do filme *Os Deuses e os Mortos*.

Quando os personagens atravessam uma zona de sombra mais densa, a câmera associa esta movimentação de acompanhamento com um movimento semicircular de 90° para enquadrar os personagens lateralmente. No final deste segundo tempo da câmera, o operador se afasta um pouco para trás, a fim de aumentar o tamanho do quadro, incluindo todos os personagens e mais elementos do ambiente. Personagens e câmera param. O plano encerra.

Detendo-nos às condições deste movimento de câmera, propomos a ideia de que, por mais que existisse ali uma decupagem, uma combinação quanto aos momentos de mudança de ângulos/enquadramentos, há uma liberdade por parte do fotógrafo. Mesmo com toda a marcação de cena, há uma imprevisibilidade quanto ao momento do movimento. Não há combinação que limitasse o trabalho criativo do fotógrafo nesta situação, nem mesmo mecanismo que ordenasse todas as saídas da câmera do repouso. Testemunha-se o tempo de uma operação atenta aos movimentos dos atores, o que resulta num jeito muito próprio de deslocamento da câmera. O diretor sugere, mas a realização é outra dimensão. Há parte deste registro que está intrínseca à relação entre câmera e operador. Ao que acrescentamos a própria relação câmera (operador)  $\times$  movimento. Ou também, câmera  $\times$  repouso.

### 3.2 DO MOVIMENTO AO REPOUSO

O movimento de câmera já percebido quando o plano (21) já está iniciado apresentará, do mesmo modo, vestígios inspiradores que guiam a reflexão inicial a respeito da natureza do movimento da câmera operada por Dib Lutfi. A câmera inicia o plano executando um movimento da direita para a esquerda, variando o primeiro plano entre galhos e troncos de árvores e enquadrando o personagem de costas. Neste movimento lateral, com características de *travelling*, a câmera reduz a intensidade da movimentação até que uma personagem



feminina entre em quadro. Ela será enquadrada em primeiro plano, em relação ao personagem masculino que continua caminhando por entre a vegetação. Conforme a mulher entra em quadro, caminhando sutilmente para ocupar o centro do quadro, a câmera faz um ajuste para manter o personagem enquadrado em segundo plano. A câmera, na mão, ficará parada registrando a ação. A personagem feminina caminhará nua em direção ao homem, ao longe. Ela se aproxima, dá uma volta em torno dele, beija-lhe e eles caem sobre as folhas secas. O movimento sutil que a câmera fará até o final apenas revela que ela é operada na mão. O movimento é viabilizado pela grande profundidade de campo que distribui o foco por toda a imagem de maneira homogênea.

Ao resolver o problema apresentado pelo filme – atendendo à necessidade narrativa da execução de longos planos-sequência – Dib Lutfi dota a imagem de uma força que Luc Vancheri percebera ao elaborar sua reunião de teorias em torno do conceito de *figural*. Estaria esta noção associada – conforme uma leitura deleuzeana – àquilo que não é nem figurativo, nem totalmente abstrato – atribuindo-lhe uma força associada à sua forma. Este entendimento parece estar sinalizado na assertiva de Gilles Deleuze, na sua investigação filosófica dedicada à forma como Francis Bacon materializa sensações em suas pinturas. A despeito de ser direcionado à pintura, encontraremos no excerto um índice que aponta caminhos para pensar nas forças que movem a câmera de Dib Lutfi:

É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, ‘não apresentar o visível, mas tornar visível’, não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. Da mesma forma, a música se esforça para tornar sonoras forças que não são sonoras. Isso é evidente. A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto de onda, para que haja sensação. Mas se a força é a condição da sensação, não é ela, contudo, que é sentida, pois a sensação ‘dá’ outra coisa bem diferente a partir das forças que a condicionam (DELEUZE, 2007, p. 62).

Tendo sido útil ao início do primeiro capítulo de nossa reflexão, há uma ideia que parece ser também pertinente à elucidação da questão anunciada e reforçada pelo excerto deleuzeano. Ao que interessa nesta seção, diremos que, influenciados pelo estudo de Michael Baxandall, partir de um movimento e sustentar a câmera no ombro para registrar o desdobramento de uma longa ação implica numa condição favorável à experimentação de um fluxo intencional. A forma deste movimento executado pelo fotógrafo, em verdade, sintetiza

um conglomerado de fatores que passam pelas exigências criativas, pelos problemas a serem solucionados, pelo manuseio da câmera que, literalmente, força uma solução corporal. E o que seria – cabe perguntar – a participação deste corpo senão uma contribuição somática para a plasticidade que se materializa na imagem?

Pela assertiva deleuzeana, lembraremos que toda técnica, e com a fotográfica não é diferente, tem e/ou implica na elaboração de uma forma. A força constitutiva da forma dos movimentos de câmera executados por Lufti compreende não apenas soluções de fotometria, mas também um conjunto de técnicas corporais. Ao considerarmos a passagem deleuzeana apreenderemos a somatização de uma sensação, repercutida no movimento da câmera. De alguma forma, as circunstâncias ajudam a modelar o jeito desta técnica. Marcel Mauss, tendo-se dedicado à reflexão acerca das técnicas corporais, apresenta-nos uma série de circunstâncias elucidativas neste sentido, intrínsecas ao estabelecimento do jeito de nadar ou mesmo à maneira de caçar (como no caso dos rituais de caça de povos australianos). Há no corpo, aprenderemos com Mauss, certa permanência de memória técnica. Há na técnica corporal de Lufti uma reunião de aprendizados, o que também encontra eco no pensamento de Mauss. Ao entender que aprende-se a manusear o equipamento vendo outras pessoas fazendo isso, ou mesmo experimentando isso, o sociólogo está sugerindo pensarmos na expressão do corpo como sendo uma realização sintética de aprendizados:

A criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxitos e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela. O ato impõe-se de fora, do alto, ainda que seja um ato exclusivamente biológico e concernente ao corpo. O indivíduo toma emprestado a série de movimentos de que ele se compõe do ato executado à sua frente ou com ele pelos outros (MAUSS, 2003, p. 215).

O jogo de corpo do fotógrafo, tomado como um acúmulo, mediante um percurso individual de referências que indicam direções que seus gestos e posturas tomarão, ajudará na construção de um jeito autêntico de produzir movimentos de câmera. E daí, sim, colocando em prática aquilo que Deleuze observara utilizando a assertiva de Paul Klee. Na fotografia, a exemplo do que acontece nas obras de arte observadas pelo filósofo, dá-se a ver e não ‘registra-se’ o que já é do visível. O esforço de Luc Vancheri ajuda neste sentido também, ao delimitar o espaço até onde vai o papel figurativo neste ato fotográfico por tantas vezes ao longo da história considerado em sua dimensão reprodutiva de realidade. Modo de pensar do qual nos distanciamos ao levar em consideração a possibilidade construtiva da câmera

cinematográfica. Pensando junto com Vancheri, o figurativo, intensamente presente nas imagens técnicas<sup>54</sup>, ganha outros contornos se pensado da perspectiva do figural:

Pensamento figurativo da imagem, que se rende ao figural quando renuncia a energia de sua figuração, quando se deixa tomar pelo jogo que sustenta suas figuras, quando duplica a plástica e a retórica do signo de uma dinâmica que deixa de ser recurso do primeiro para ser, por sua vez, a forma de uma significação (VANCHERI, 2011, p. 145)<sup>55</sup>.

Ao iniciar o plano (48) já em movimento, a câmera executa registro para além de um simples registro que talvez exigisse o posicionamento da câmera fixa enquadrando todo o cenário onde a ação vai acontecer. Não obstante, o movimento da câmera cria uma significação que extrapola uma representação, possibilitando a nós, espectadores, a sensação de acompanhamento da cena da perspectiva do personagem, passando pelo cenário e avistando, de longe, a casa para onde seguirá. A grande profundidade de campo permite a visualização dos elementos que constituem a imagem. O plano ganhará em significação quando o personagem 1 seguir em direção à parte mais alta do morro onde fica a casa. Neste momento, ela ficará estática, testemunhando a ação violenta que envolverá os dois personagens. A câmera, mantida no ombro, de longe registra a aproximação do atirador que, depois de dois disparos, se aproxima novamente para disparar mais uma vez. O sentido da fotografia neste plano está na interrupção do movimento, tornando-se o repouso uma condição de contemplação do desenrolar da trama. A posição estática do fotógrafo configura a própria condição da testemunha impotente. Do movimento ao repouso, ou vice-versa, este conjunto inicial de planos é uma amostra do comportamento da câmera operada por Dib Lutfi que se envolverá, cada vez mais, com o espaço cênico.

### 3.3 CORPO E CÂMERA EM CENA

Dos cinco personagens que a câmera enquadra inicialmente (plano 4), haverá ênfase em um deles. A câmera é movimentada no mesmo ritmo dos personagens e estabelece a revelação de um dos personagens – o que tem uma espécie de coroa na cabeça – por meio de

<sup>54</sup> Vilém Flusser chama de imagem técnica, a “imagem produzida por aparelho” (FLUSSER, 2002, p. 5).

<sup>55</sup> “Pensée figurative de l’image, qui se rend disponible au figural lorsqu’elle s’abandonne à l’énergie de sa figuration, lorsqu’elle se laisse rendre au jeu du désir qui fonde ses figures, lorsqu’elle double la plastique et la rhétorique du signe d’une dynamique qui cesse d’être le moyen du premier pour être à son tour la forme d’une signification”.

um movimento de câmera. O operador acelera o passo para deixar de enquadrá-lo de costas, reenquadrando-o de perfil. Ao longo do filme *Os deuses e os mortos*, serão recorrentes não apenas os movimentos da câmera, mas também o acompanhamento elaborado dos atores, bem como o seu posicionamento por entre os personagens. Poderíamos até, em outros termos, atribuir certa flexibilidade da câmera que, separada da cabeça do tripé ou mesmo de um suporte de *steadicam*, dota a imagem do filme de uma matéria maleável a ser trabalhada. Ainda mais, é esta variabilidade que ocasiona uma organização material do pensamento fotográfico de Dib Lutfi. Os planos filmados por ele poderão, assim, tal como outrora, ser considerados da perspectiva da plasticidade, já que os entendimentos de Catherine Malabou acerca deste conceito – bem como dos outros autores que ela reúne num mesmo livro – combinam com a possibilidade da modificação de ângulos de ataque, do ritmo do deslocamento ou até mesmo da permanência de um personagem em quadro seja lá qual for o raio de sua ação.

Quando em novo plano, com a câmera no ombro, enquadra-se uma mulher com uma criança no colo, correndo na direção da casa em chamas, em segundo plano (plano 10), nem imaginamos que ela ainda arrastará o corpo do marido ferido, levando-o até a canoa, com toda a dificuldade em fazer isso usando apenas um braço, já que com o outro ela segura a filha. Totalmente imersa na cena, a câmera faz mudança ao sabor da ação, chegando a enquadrar o marido dela em plano médio, retomando o plano geral, atravessando planos-conjunto, acompanhando o deslocamento da mulher até o rio para posicionar a pequena embarcação.

Por fim, a câmera ainda deixa o plano geral para enquadrar a mulher em *close*, quando ela fala os nomes de várias pessoas. A execução do longo movimento de câmera faz saltar na tela uma série de elementos fotográficos que funcionam como vestígios da atuação do fotógrafo na elaboração plástica da imagem do filme. Dedicando-se à alteração acerca de uma plasticidade cinematográfica, Dominique Païni tratará da plasticidade no filme, não sem antes alertar para uma dificuldade de fazer esta definição, pelo fato de que a plasticidade nos remete a certa pureza da imagem, que somente seus componentes visuais justificariam, o que a associaria a uma noção de abstração (PAÏNI, 2000, p. 189). Contudo, esta primeira acepção de plasticidade – fundamental à reflexão sobre o trabalho do fotógrafo – associada à segunda delas, parece caber perfeitamente em nossa construção. Na segunda definição, ela considerará a natureza maleável e moldável do conceito, independentemente da atividade artística (*idem*). Da mesma forma como ela faz, nós juntaremos as duas acepções, aproximando o que ela

chama de “duas legitimidades da plasticidade – o deslocamento do real e a maleabilidade manual” (PAÑI, 2000, 189), de modo similar ao que também propõe Erick Bullo. Ele desenvolverá a ideia de fotogenia plástica ao considerar a consistência de uma plasticidade do cinema, dando-nos condição de tratar o comportamento da câmera operada por Lutfi como sendo um componente/elemento visual plástico, conforme constatado no plano 10, descrito acima, onde há uma alternância de movimentos horizontais e verticais de câmera, além daqueles resultantes do agachamento e levantamento de corpo do próprio fotógrafo. O início do plano é ilustrativo neste caso. O operador está em pé, enquadrando o movimento da personagem que busca uma arma que está próximo à casa em chamas e retorna para começar a arrastar o marido ferido.

*Frame 27 – Plano geral (início do plano)*



*Frame 28 – Plano conjunto*



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Os Deuses e os Mortos*.

Quando ela se aproxima, o operador abaixa para nivelar a câmera com o raio da ação, enquadrando o marido ferido no chão. Quando ela se posiciona para começar a arrastá-lo, o fotógrafo ajusta a posição do próprio corpo a fim de poder se deslocar com mais flexibilidade e procurando manter pai, mãe e filha sempre em quadro. Ao ficar de pé, a câmera ficará mais livre para fazer investidas como o avanço na direção do pai, enquadrando-o em plano médio.

*Frame 29 – Plano médio (personagem ferido)*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Os Deuses e os Mortos*.

De pé, com a câmera no ombro, o fotógrafo se aproxima da água quando ela avança para puxar a canoa para perto da superfície e recua de costas, quando ela retorna para continuar arrastando o corpo do marido. A flexibilidade do movimento de câmera encontra expressão máxima final quando de um plano geral parte-se para um *close* da atriz.

*Frame 30* – Plano conjunto (enquadramento da água)



*Frame 31* – Plano conjunto



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Os Deuses e os Mortos*.

*Frame 32* – Parte final do plano  
(close da personagem)



Fonte: Fotograma extraído do filme *Os Deuses e os Mortos*.

Destacados deste modo, os elementos plásticos fotográficos do plano parecem ter sua natureza justificada por uma outra ideia que nos ajuda a reforçar este ato de Dib Lutfi.

Encontramos esta interlocução novamente no texto de Erick Bullo, desta vez destacando trechos da leitura que o autor faz da obra de Éli Faure. Refletindo sobre o recurso metafórico de que este último autor faz uso, em seu texto *De la cinéplastique*, ao utilizar a erupção do vulcão Vesúvio como linha sobre a qual faz variações, Bullo lembrará que a plástica do cinema caracteriza-se por uma certa capacidade de receber uma forma resistente à deformação. Comparando o cinema com o processo de erupção vulcânica, o poder de modelação seria o que há de comum entre eles. Potencial modelador este associado às condições físicas e naturais que terão relação direta com a plasticidade do fenômeno. No caso do espetáculo do vulcão em erupção, os diferentes estados da matéria vulcânica [líquido, sólido e gasoso], distinguem os diferentes tipos dinâmicos da erupção [efusivo, explosivo e misto] (BULLOT, 2000, p. 197). As condições naturais implicarão no resultado estético. Poderá a lava, por exemplo, ser mais ou menos líquida; poderá ser maior ou menor a pressão de gases. Resultarão disso nuvens mais ou menos densas de fumaça; ou lava menos ou mais viscosa que determinará a morfologia do fluxo. O autor observará que a lava recebe a forma segundo os diferentes tipos de dinamismo eruptivo.

Transposto para a construção fotográfica, diremos igualmente, que os dinamismos que cercam o fazer cinematográfico implicam na imagem obtida pelo diretor de fotografia. O destaque de mais um plano (20) de *Os deuses e os mortos*, por exemplo, apontará primeiro para a necessidade de um controle das altas e baixas luzes que, por uma adequação à condição de luz do ambiente, resultará numa imagem com algum grau de superexposição em dadas regiões do quadro. Diante desta condição de fotometria, o fotógrafo ainda deverá fazer conformação da postura corporal, a fim de acompanhar o movimento dos atores em cena. A câmera, na mão, acompanha inicialmente a chegada de um personagem no lombo de um animal que cavalga por entre folhas secas e por baixo de galhos de árvores secas. O enquadramento deste primeiro tempo do movimento apresenta outros personagens e cavalos. A luz que ilumina a tomada entra por entre os galhos das árvores. A câmera executa, neste primeiro tempo, uma panorâmica da direita para a esquerda, na direção do movimento do personagem. A câmera para o movimento quando o animal e o personagem param. O ator olha para o chão. Dando prosseguimento à descrição do plano, poderíamos assim enumerar os movimentos subsequentes: 2) A câmera acompanha a ação do personagem que desce do lombo do animal para pegar uma peça de roupa que está no chão. Ele a segura com a mão esquerda e olha para a vestimenta; 3) A câmera inicia o movimento de acompanhamento do

personagem que caminha em direção ao lado esquerdo do quadro. Neste início de terceiro movimento, a câmera está sutilmente posicionada lateralmente, priorizando o lado esquerdo do corpo do ator. Na ação, ele ainda caminha até o tronco de uma árvore, onde encontra uma outra peça de roupa. Quando ele se aproxima da árvore (desta segunda peça) a câmera reduz um pouco o ritmo para iniciar um quarto tempo; 4) A câmera acompanha o personagem caminhando com a espingarda e as duas peças de roupa nas mãos. A câmera, neste tempo, irá acentuar ainda mais a posição lateral, acompanhando-o com um quadro em que ele está de perfil e variando, depois de alguns segundos, para um quadro em que o personagem está de costas, num movimento de 90° em torno do personagem. No final deste tempo, a câmera enquadra uma pequena parte do tronco de uma árvore, em primeiro plano (desfocado). Este movimento termina com a câmera parada, buscando acertar o quadro, retirando a parte de tronco de árvore; 5) No quinto tempo, a câmera sai do repouso para retornar à execução do movimento, acompanhando o personagem que caminha em direção a uma mulher que está num segundo plano distante. Neste tempo, a câmera prioriza o lado direito do corpo do ator, posicionando-se às costas dele; 6) A câmera abandona, momentaneamente, o personagem, para enquadrar apenas a mulher que corre num segundo plano por entre as folhas secas e árvores. A câmera acompanha este deslocamento da atriz num movimento de *travelling* da direita para a esquerda, enquadrando folhas e galhos em primeiro plano. Este movimento lateral segue até o momento em que a câmera volta a encontrar o personagem que continua caminhando em direção à mulher.

As escolhas feitas pelo operador da câmera explicitam a ideia de que a movimentação corporal dele configura uma solução prática estabelecida pelo próprio dinamismo narrativo. À luz do constructo apresentado por Michael Baxandall, a caracterização dos planos-sequências filmados por Lufti apresentará traços recorrentes evidenciadores do papel do fotógrafo. Ao dizer que “conceitos e objetos se reforçam mutuamente” (BAXANDALL, 2006, p. 72), como que querendo afirmar que caso saibamos da preferência por determinados elementos técnicos (diz isso sobre a construção da ponte de Benjamin Baker) torna-se mais possível o aprofundamento da percepção da organização de tais recursos no projeto final, o autor nos ajuda a tomar o movimento de corpo como uma ferramenta por meio da qual o fotógrafo obtém imagens dotadas de características tão específicas e autênticas. É o fato de operar a câmera no ombro que dá a Lufti as condições de executar, a partir da experiência, os característicos movimentos de semicircularidade em torno dos personagens. Este recurso



funciona como uma solução técnica para que a câmera, em cena, em meio aos personagens, mantenha-os sempre em quadro. O uso do próprio corpo dá ao diretor de fotografia a condição de uma participação criativa, experienciada fisicamente e materializada no filme pelos contornos dos movimentos do quadro, como resultante do próprio movimento da câmera. O jogo de corpo alça fotógrafo e sua câmera à instância narrativa em que, além de registrar, também atua.

### 3.3.1 Câmera coreográfica / Câmera dramática

A câmera nem sempre esteve por entre os atores, movimentando-se ao sabor da ação dos personagens, móvel e flexível, percorrendo variados espaços de cenários ou locações. Citando Alexandre Astuc, Marcel Martin nos faria pensar, inicialmente, no significado desta liberação da câmera, ou seja, o fato de que esta emancipação do equipamento teve grande importância para a história da técnica cinematográfica. Da interlocução com estes autores, tomamos de empréstimo a ideia de câmera como “agente ativo de registro da realidade material” (MARTIN, 2011, p. 33), ao que também poderíamos acrescentar dizendo da contribuição deste papel da câmera, logo do fotógrafo, para a criação da realidade fílmica. E aqui não apenas se tratando do registro de uma realidade dada, mas da construção de uma atmosfera paralela ao real, da qual salta a contribuição do diretor de fotografia, aqui em questão. Retirar a câmera da categoria de puro e simples instrumento de captura passiva das imagens de coisas e pessoas à frente da objetiva, dotando-a de mobilidade, implica em considerar um aspecto da autonomia do diretor de fotografia na construção fílmica. Ainda inspirados em Marcel Martin, em seu breve histórico sobre esta liberação da câmera, o autor assevera, levando-nos mais adiante nesta construção: “Muito cedo, portanto, a câmera deixou de ser apenas a testemunha passiva, o registro objetivo dos acontecimentos, para tornar-se ativa e atriz” (*idem*).

Vista sob este aspecto, a câmera operada por Dib Lutfi, mais do que testemunha, é, o tempo inteiro, ativa, atriz, dramática. A relação entre corpo e solução prática serão ainda mais intensificados quando considerarmos tomadas como o sexto plano de *Os deuses e os mortos*. Iniciado com um *close* de ombros, o plano já inicia com a câmera em movimento, acompanhando o personagem que sai do banheiro com uma toalha no ombro, utilizando-a para enxugar o rosto. A câmera acompanha o personagem e depois de alguns segundos,

quando ele inicia a fala, um segundo personagem entra em quadro. A câmera então recua e assume a posição para filmá-los de costas diante do espelho. A câmera mantém o enquadramento de modo a evitar contraluz que vem da janela lateral que ilumina o interior do banheiro. Os dois saem do primeiro espaço do banheiro e, ali, a câmera passa a acompanhar o segundo personagem por alguns segundos, até que o primeiro personagem volte ao quadro. A câmera acompanha o ritmo dramático e encerra o movimento no exato momento em que o primeiro personagem conclui o diálogo. O plano suscita a reflexão a respeito do que o próprio Dib Lutfi dissera sobre proximidade da câmera em relação aos atores, à ação. “O que eu mais gostava era de fazer a câmera na mão porque a gente estava participando direto, né? Estava lá dentro da coisa. Não era coisa ensaiada, vamos lá de novo e tal. Acontecia” (DIB LUTFI, 2010). O que também faz com que utilizemos uma outra referência a entrevista concedida pelo fotógrafo, como o fizera em *Iluminados*, dirigido por Cristina Leal. Ali, Lutfi falava sobre sua preferência em trabalhar com a câmera na mão, em vez de utilizar o *steadicam*, pois a estrutura deste acessório impediria a aproximação muito intensa dos personagens. A câmera operada na mão, para ele, vai onde o *steadicam* não permite ir (ILUMINADOS, 2007).

Somamos a isso, o fato de que por mais que seja feita a marcação de uma cena, é o *time* dramático, envolvendo os atores, o cenário e os diálogos, quem dita o ritmo da, que percorre um caminho particular dentro do ambiente, deixando de enquadrar janelas que iluminam o espaço (evitando superexposição) e priorizando sempre os atores. Poderíamos, inclusive, considerando esta característica recorrente notada no primeiro plano destacado nesta seção, que “a câmera acompanha a ação dos personagens conforme eles entram e/ou retornam ao quadro”. Assim será com o plano 12, iniciado com um plano geral, enquadrando um vasto campo gramado, onde estão pessoas principalmente vestindo branco, de onde destacamos uma delas: uma mulher de vestido branco, com guarda-chuva da mesma cor, que caminha em direção ao lugar onde a câmera está. Ela retornará ao plano após um longo movimento de câmera que implica na mudança sucessiva de enquadramento. Depois de alguns segundos, enquanto ela se aproxima, um segundo personagem entra em quadro e a câmera passa a acompanhá-lo à medida em que ele caminha pela varanda da casa. A câmera que parecia adotar o ponto de vista de uma câmera subjetiva de personagem que observa as pessoas ao longe, passa a interagir com a ação por meio de um movimento. Dando sequência à lógica do comportamento da câmera, depois de alguns segundos, um terceiro personagem entra no quadro. É com ele que o personagem 2 conversa. A câmera acompanha a caminhada

deles em direção ao interior da casa. O personagem 3 (o Coronel) caminha mais rápido e entra na casa; a câmera continua enquadrando o personagem 2 que para diante da janela, enquadrando em segundo plano a mesma mulher que aparecera no plano 10 arrastando o corpo do homem ferido. Neste instante, o personagem 2 está parcialmente em primeiro plano, desfocado. O personagem 3 (Coronel) entra no quadro, já de dentro da casa, e fala com a mulher. O personagem 2, depois disso, caminha em direção à porta de entrada da casa, acompanhado pela câmera. Ele tira o chapéu da cabeça para cumprimentar a personagem 1, a mesma mulher que caminhava em direção à casa no início do plano. A câmera então passa a acompanhá-la, entrando junto com ela na sala onde estão o Coronel, a mulher e o corpo que ela trouxe. A câmera enquadra a mulher 1, de costas, e a mulher 2 sentada, com as mãos nas pernas. Concluindo a lógica do movimento, a câmera acompanha o Coronel que volta a entrar no quadro e caminha para outro espaço da casa. O plano termina com a saída do Coronel em direção a outro compartimento, associado a um movimento de recuo da câmera, em que o operador caminha de costas com a câmera na mão.

A complexidade da movimentação resultante exige uma detalhada descrição, por sua vez uma estratégia necessária à apreensão das características de uma câmera que, para usar a expressão de Philippe Durand, procura manter o “ator dentro de um retângulo” (DURAND, 1974, p. 27). A relação entre o olho e o visor, neste caso, é necessariamente intrínseca ao movimento do fotógrafo no espaço. Tomando de empréstimo uma outra ideia testemunhada por Durand, há, na fotografia de Lutfi um “deciframento” (*idem*, p. 50), uma “apreciação dos espaços” (*idem*, p. 55). Esta interpretação, feita com o corpo deslocando-se pelo espaço, sucede uma marcação de cena e, em alguns casos, até um ensaio, como testemunhámos no trecho do filme *Iluminados* (2007)<sup>56</sup>, em que a diretora Cristina Leal faz uma proposta a seis diretores brasileiros de fotografia. A ideia é que cada um deles faça a fotografia de uma mesma cena. Ou seja, concebam a luz, o movimento de câmera, a decupagem da cena se for o caso, ou mesmo a direção da câmera, se a opção fosse por um plano-sequência. É a escolha que Lutfi faz. A opção de Lutfi – que parece resumir um procedimento padrão – é se aproximar dos atores a fim de marcar a posição dos personagens, seus gestos e movimentos, como que decifrando os caminhos espaciais a serem percorridos pela/com a câmera. Há uma pré-definição do rumo, do tempo, da direção do que Durand chama de “trajetórias” da câmera:

---

<sup>56</sup> *Iluminados*. Direção: Cristina Leal. 2007. Brasil.

As trajetórias, cujas modalidades são consideravelmente variadas e suavizadas em virtude dos meios técnicos modernos ou de certas estéticas que utilizam a câmera no ombro ou na mão, favoreceram a noção de plano móvel. A rigor, não há uma escala de planos, de composição da imagem, de ângulos de tomadas, etc., enquanto marcações fixas. O plano passa a ser o registro, conforme uma circulação incessante, da realidade viva<sup>57</sup> (DURAND, 1974, p. 177, tradução nossa).

Como uma extensão do corpo, a câmera de Lutfi está no ombro, na maior parte dos planos do filme. Presa ao corpo, o fotógrafo entra num jogo com os outros corpos em cena, a exemplo de uma coreografia, em que a câmera é intencionalmente deslocada para acompanhar os passos dos personagens. Tais características são testificadas pelo comportamento da câmera no plano 13, em que a câmera acompanha a ação dos personagens conforme eles entram e/ou retornam ao quadro, bem como faz uso de um movimento de (semi) circularidade para contornar os personagens. Neste plano, a câmera acompanhará o deslocamento dos personagens conforme executam as ações, como o faz ao manter sempre enquadrada a mulher que caminha na direção do Coronel para ouvir o que ele diz. Depois disso, o acompanhamento priorizará o próprio Coronel (que tem uma ave nas mãos) que caminha em direção a ela para dizer que a acolhe na Fazenda – depois da morte do marido. Haverá ainda outro deslocamento sincrônico entre a câmera e a ação depois que o Coronel recuar um pouco e a câmera encontrar campo para enquadrar novamente a viúva, assumindo posição para enquadrá-la. Em torno dela, a câmera faz um movimento semicircular (180°). Este movimento cumpre o papel de revelação do cenário e reenquadra o outro personagem que estava fora do quadro. O movimento da câmera prioriza os envolvidos na ação, apresentando cada personagem a seu tempo, como que enfatizando cada um deles no raio de ação.

Observaremos, após a descrição de um plano como este, que mesmo com a marcação da cena e/ou a disposição pré-definida dos atores no espaço, a relação câmera  $\times$  operador é dotada de certa autonomia. Com a ajuda de Michel Chion pensaríamos nesta questão a partir de uma expressão que o autor utiliza: “o desejo da câmera”<sup>58</sup> (CHION, 2012, p. 25, tradução nossa). É como considerar, ao utilizar tal expressão, o aspecto criativo da operação da câmera,

<sup>57</sup> “Les trajectoires, dont les modalités se sont considérablement variées et assouplies en raison des moyens techniques modernes ou de certaines esthétiques qui utilisent la caméra à l’épaule ou à bout de bras, ont favorisé la notion de plan mobile. A la limite, il n’y a plus d’échelle de plans, de composition d’image, d’angles de prise de vues, etc., en tant que repères fixes. Le plan devient l’enregistrement, selon une circulation incessante, de la réalité vive”.

<sup>58</sup> “Le désir de la caméra”.

para além de um simples controle de fotometria ou enquadramento rígido. O que faria muito sentido na ocasião presente, dedicada ao aspecto coreográfico da fotografia. O mesmo autor estimula a reflexão ao sintetizar o caminho percorrido pela liberação da câmera ao longo do tempo, instigando-nos ao dizer que: “No início do cinema, o movimento de câmera era puramente objetivo e funcional, brusco e sem graça, sem a intenção coreográfica ou musical que daríamos hoje”<sup>59</sup> (CHION, 2012, p. 33, tradução nossa). Mas alerta-nos quanto às condições deste movimento, aparentemente preocupado com uma prática fortuita do movimento da câmera. Lançando-se sobre a cinematografia mundial, ele perceberá as características de uma “coreografia giratória” (*idem*, p. 30).

Para não perder de vista a materialidade fílmica, talvez mereça destaque o comportamento da câmera no plano 14, executado em seis tempos, a partir da lógica de acompanhamento da ação dos personagens conforme entrada e/ou retorno ao quadro. A observação do plano resultará na constatação de um movimento que sai de um *close*, mudando o ângulo de ataque a ponto de descer ao nível do chão, para enquadrar o personagem que se abaixa para pegar uma garrafa, e na sequência, acompanhar uma segunda personagem feminina que mudará de espaço e, por fim, será enquadrada em *close* (de perfil), de modo que a mesma mulher enquadrada inicialmente no plano termine em segundo plano. Pelas imagens abaixo destacadas, percebemos que a mesma personagem que aparecia no início do plano, agora está em segundo plano e a câmera bem mais alta em relação à posição inicial da tomada, exemplificando a movimentação feita pela câmera.

Frame 33 – primeiro fotograma do plano 14



Frame 34 - último fotograma do plano 14



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Os Deuses e os Mortos*.

<sup>59</sup> “Au début du cinéma, le mouvement de la caméra était purement objectif et fonctionnelle, brusque et sans grâce, sans l’intention chorégraphique ou musical qu’on y mettrait aujourd’hui”.

Este plano é sugestivo para pensarmos a reflexão disparada pela expressão de Michel Chion, pois a câmera executa um longo movimento de circularidade em torno da banheira na qual o personagem que fora atingido por tiros recebe os primeiros socorros. A postura giratória, neste caso, é estimulada pela chegada de novos personagens à cena. O movimento é destacável ainda na medida em que o operador sobe um pouco mais a câmera para ganhar espaço para variar a angulação da câmera e deixá-la levemente de cima para baixo, como acontece no final do plano. A câmera de Lutfi, que procede na efetivação de avanços ou recuos em relação aos personagens, não pratica uma mera coreografia giratória, mas um movimento carregado de sentido fotográfico. O que necessariamente, no nosso caso, significará considerar a instrumentalidade envolvida nesta construção imagética. O corpo do fotógrafo está em cena; e a câmera está no ombro do fotógrafo.

Dedicando-se ao tema do pensamento e da consciência, Roger Bartra, ajudará a tratar desta relação entre técnica e corpo. Suas indagações sobre a consciência, a partir de alguns estudos da neurociência, perseguem respostas em torno da complexidade do funcionamento neuronal, colocando seus conhecimentos antropológicos e sociológicos a serviço da compreensão deste órgão historicamente estudado biologicamente e de forma mais aprofundada pelas neurociências. E inicia a abordagem do tema a partir de uma pergunta: “a consciência, a linguagem, a inteligência são fruto da cultura ou estão marcados geneticamente nos circuitos neuronais?”<sup>60</sup> (BARTRA, 2007, p. 20, tradução nossa). Para extrair do autor uma primeira ideia fundamental, ao citar o neurocientista Gerald Edelman, Bartra diz que não há uma matéria ou substância pensante separada do corpo (BARTRA, 2007, p. 21). A passagem sugere a busca por outra definição, igualmente indispensável, e que diz respeito ao conceito de exocérebro, fundamental à construção de Roger Bartra, que ele apresenta ao tomar as palavras do filósofo Colin McGinn, assim definindo-o: “McGinn imagina um organismo cujo cérebro, em vez de estar oculto dentro do crânio, está distribuído fora de seu corpo como uma pele”<sup>61</sup> (*idem*, p. 24), complementando tal definição com a ideia de que este exocérebro se aplica por “mecanismos culturais e sociais”<sup>62</sup> (*idem*, p. 26, tradução nossa). O que para um estudo acerca da prática de um fotógrafo é intrigante, ainda mais quando notamos que a sua linguagem é materializada a partir da conjunção de instrumento, jogo de

<sup>60</sup> “¿la conciencia, el lenguaje y la inteligencia son un fruto de la cultura o están estampados genéticamente en los circuitos neuronales?”

<sup>61</sup> “McGinn imagina un organismo cuyo cerebro, en lugar de estar oculto dentro del cráneo, está distribuido fuera de su cuerpo como una piel”.

<sup>62</sup> “mecanismos culturales y sociales”.

corpo e entorno cultural, como no caso de Dib Lutfi. Na reunião de planos reunidos em torno do traço característico de uma câmera dramatúrgica, notamos a interação do diretor de fotografia com o espaço em que desenvolve seu trabalho. O fotógrafo, considerando a ideia de Bartra que toma o cérebro com uma espécie de pele, dispõe-se, então, de maneira sensível ao entorno onde se desenvolve seu fazer. É este mesmo autor quem aponta caminhos para conduzirmos a reflexão nesta direção:

A existência de um exocérebro nos conduz à hipótese de que os circuitos cerebrais têm a capacidade para usar, em suas diversas operações conscientes os recursos simbólicos, os signos e os sinais que se encontram no ambiente, como se fossem uma extensão dos sistemas biológicos internos<sup>63</sup> (*idem*, p. 63, tradução nossa).

Utilizando a investigação de Bartra como ponto de partida, encontraremos motivação para compreender que ao modo da evolução linguística do homem – que ele utiliza como base para tratar da contribuição do entorno cultural no desenvolvimento fisiológico do homem – há um contexto extracorpóreo que é incorporado pelo fotógrafo. Mais do que isso, a postura dramatúrgica da câmera é uma espécie de exteriorização de lembranças plasmadas em forma de movimento. Os conhecimentos técnicos, as informações tecnológicas, o aperfeiçoamento estético, o diálogo com outros trabalhos artísticos que cercam o diretor de fotografia são por ele incorporados/somatizados, materializados nesta extensão da memória em forma de recursos motores. O reforço deste argumento, com as ideias de Roger Bartra, são condutoras às teses bergsonianas acerca das formas da memória. O encontro promovido entre estes dois autores, em últimas consequências, possibilita um esforço que resulta na convergência entre a experiência corporal – enquanto exteriorização de sensações – e a própria ideia da memória. A aproximação torna-se possível quando lemos Henri Bergson asseverar ideias da seguinte natureza:

Mas já agora podemos falar do corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro. Enquanto meu corpo, considerado num instante único, é apenas um condutor interposto entre os objetos que o influenciam e os objetos sobre os quais age, por outro lado, recolocado no tempo que flui, ele está sempre situado no ponto preciso onde

---

<sup>63</sup> “La existencia de un exocerebro nos conduce a la hipótesis de que los circuitos cerebrales tienen la capacidad para usar en sus diversas operaciones conscientes los recursos simbólicos, los signos y las señales que se encuentran en el contorno, como si fueran una extensión de los sistemas biológicos internos”

meu passado vem expirar numa *ação*. Consequentemente, essas imagens particulares que chamo mecanismos cerebrais *terminam* a todo momento a série de minhas representações passadas, consistindo no último prolongamento que essas representações enviam no presente, seu ponto de ligação com o real ou seja, com a ação (BERGSON, 2006, p. 84).

Daí compreender-se que a expressão estética de Dib Lutfi se dá pelo próprio corpo, reunindo, nele mesmo, um cabedal mnemônico de informações incorporadas ao longo da prática fotográfica. Lutfi utiliza a instrumentalidade, reforçada e intensificada pela ação corporal que o ajuda a solucionar as solicitações impostas pelo contexto da realização. A solução prática, reveladora de sua intencionalidade criativa, está necessariamente associada ao modo como o corpo associa-se à câmera, com o objetivo de construir o volume plástico de que é feito o plano. Este resultado plástico, por sua vez, plasma um conjunto de informações passadas e que se estendem no próprio corpo, como prolongamento tanto da instrumentalidade quanto das próprias sensações passadas. De todas as características da fotografia feita por Lutfi, chama a atenção os elementos resultantes justamente do envolvimento físico, como certifica o plano 47.

A câmera é movida conforme o movimento da personagem feminina, mudando o fundo até enquadrá-la ao lado do personagem masculino, seguindo com um movimento brusco quando a mulher avança para cima do homem com o punhal erguido. Quando o homem reage com palavras ao ato dela, a câmera se afasta na mesma velocidade com que ela também se afasta do homem, executando um movimento de 180°, mantendo-a no quadro, em segundo plano desfocado. A câmera para quando ela, mais uma vez, ameaça desferir um golpe e ele reage aumentando o tom de voz e, num movimento lento de corpo, fica de frente para ela. À medida que ele fica de frente para ela, o foco seletivo enfatiza a mulher, em segundo plano. Ele está de costas e faz um movimento brusco, abaixando-se. Conforme ela também se abaixa, para ficar no mesmo nível que ele, a câmera também muda o ângulo, nivelando-se com os personagens e fazendo um movimento de 90° para enquadrá-los, de passagem, num plano que enquadra ambos (*two shot*) e prolongando o movimento para um plano conjunto que também enquadrará o corpo do homem assassinado em segundo plano próximo, onde também está um animal. A postura da câmera é de sempre mantê-los enquadrados, nivelando-se com os personagens. Por fim, posicionada de frente para o personagem masculino, a câmera registra a ação em que ele projeta o corpo para cima do dela que, acuada, tenta recuar e se deita. O plano se torna cada vez mais próximo à medida que ele



a assedia. A câmera que inicia o plano ao nível do rosto da personagem que está de pé, encerra o plano à altura do rosto dos dois personagens que estão deitados no chão, evidenciando a trajetória da câmera que, após movimentos giratórios em torno da ação, ainda desce ao nível do chão. É curioso notar a preparação da câmera para os movimentos dramáticos que serão realizados pelos atores. Na parte final do plano, por exemplo, a câmera paulatinamente é posicionada ao nível do chão, preparando para o enquadramento do beijo que ele dará nela. O movimento das bordas da imagem são reveladores do esforço físico de Lutfi, objetivando posicionar-se no lugar preciso no tempo exato da ação. Ele, que estava de pé, aparenta concluir o movimento agachado.

Por fim, ainda reiteraremos o que temos chamado de participação dramática da câmera, a partir de um dos planos mais emblemáticos do filme, devido não apenas ao movimento da câmera conforme a atuação dos atores, como também à própria trajetória da câmera. O plano 42, deste modo, é caracterizado por um movimento que enquadra os personagens sentados em torno da mesa, em plano conjunto. Depois de 53 segundos parada, operada o tempo todo na mão, a câmera inicia o primeiro movimento para acompanhar a ação do personagem principal do plano e não mais parar. A lógica da movimentação é regida pelo deslocamento do personagem principal, não sem interagir com as ações que se desenrolam dentro do plano, a exemplo do movimento brusco realizado quando a personagem, em transe, cai no chão. A segunda característica notada – referente à mudança acentuada na trajetória – se dá quando um dos personagens socorre a mulher e a leva para o interior de um dos quartos da casa. Na continuidade do plano, notaremos os recuos de câmera que objetivam uma adequação à disposição dos personagens no quadro. Antes que o plano termine, por exemplo, a câmera faz um movimento de recuo para aumentar o campo da imagem, enquadrando também os outros cinco personagens que assistem a personagem socorrida.

### 3.3.2 A recorrência da circularidade do movimento da câmera

A recorrência da circularidade do movimento da câmera em torno dos personagens revela uma característica peculiar na fotografia de Dib Lutfi, que, a rigor, dá continuidade ao próprio jeito de corpo que sublinháramos na seção anterior. Falamos, neste sentido, de planos como o 11, em que a câmera faz um movimento de aproximadamente 180 graus em torno do personagem, e acompanha, em plano médio (variando para *close*), o instante em que o

personagem que caminhava sobre os trilhos (no plano 9) cai, por ter sido atingido pelas balas. O movimento de câmera é precisamente sincronizado com o movimento do corpo do ator. Nos momentos iniciais, enquanto a câmera está subindo, o personagem está caindo de joelhos. A câmera, então, faz um movimento em torno da parte de trás da cabeça dele, e assim que a câmera é posicionada à altura do rosto do personagem – filmado de perfil – o corpo dele tomba completamente.

*Frame 35 – câmera posicionada atrás do personagem (contre-plongée)*



*Frame 36 – Câmera em sutil plongée*



*Frame 37 – Câmera ao nível do rosto do personagem*



*Frame 38 – Câmera ao nível do chão*



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Os Deuses e os Mortos*.

A intensidade deste movimento de circularidade aumentará em outros planos destacáveis. No plano 30, em que ao final da tomada, a câmera terá feito um movimento de 270° em torno do personagem, finalizando o movimento do lado esquerdo do ator, após ter evidenciado as pessoas que estão nas portas e janelas das casas vendo o homem passar. Depois, este tipo de movimento alcançará seu grau máximo no plano 2, em que a câmera já inicia o plano em movimento, enquadrando o personagem em plano médio. A câmera obedecerá, ao longo do plano, a lógica de manter sempre o personagem enquadrado em plano americano (dos joelhos para cima) e executando um movimento de 360 graus em torno do ator. À medida que o personagem faz o discurso para várias pessoas que estão sentadas ao redor, espalhadas sobre o chão rochoso, a câmera apresenta o cenário onde estão (em segundo

plano). A grande profundidade de campo possibilita a apresentação do cenário. A câmera acompanha o ritmo dos gestos do ator e o plano encerra com uma aproximação da câmera do personagem, encerrando o plano em *close*.

Ao falarmos do característico movimento de câmera, delineado nos três planos destacados acima, estamos diante de um fenômeno de memória. Considerando as reflexões deleuzeanas (de inspiração bergsoniana) tomaremos estes traços como expressões de uma sucessão de antigos presentes imagéticos vividos ao longo da vida pelo fotógrafo<sup>64</sup>. A recorrência destes movimentos tão característicos traduz um modo de proceder que sintetiza um saber fazer acordante com um dos argumentos que compõem a ideia deleuzeana de memória. Lutfi desenvolveu um jeito particular de realizar tais movimentos, operando a câmera no ombro, sendo a sua experiência, a reunião de presentes implicados no tempo. Tratando destes presentes, Deleuze pensara: “É a possibilidade de tratar o mundo, a vida, ou simplesmente uma vida, um episódio, como um único e mesmo acontecimento, que funda a implicação dos presentes” (DELEUZE, 2005, p. 124). A prática do fotógrafo é o ponto de encontro de presentes, sendo a busca por solucionar um problema o que o conduz à maneira particular de executar os planos com a câmera na mão. O próprio diretor de fotografia daria pistas, tanto desta solução prática que perseguiu quanto das lembranças técnicas e estéticas de que podem ser constituídos os seus movimentos de câmera, ao declarar:

Não tinha nenhum artifício, não tinha parafernália nenhuma. Era uma coisa que você fazia com o que você tivesse, né? Com o mínimo de parafernália. Quanto menos, melhor. Então a gente levava só a câmera, três lentes, levava os atores, produção, equipe inteira e saía para filmar. E esse negócio da câmera na mão surgiu de que eu peguei a câmera com a prática que eu tinha da televisão, de enquadramento, de foco, e tal – sabia manejar mas nunca tinha pego na mão – mas por alguma graça, alguma coisa divina, sei lá, a câmera na mão ficou boa, não foi nenhuma regra que me ensinaram, uma coisa de manual. Eu peguei e a vontade e a necessidade de fazer a coisa ajudou a sair o que sai (CÂMERA, 2011).

Inicialmente, a passagem acima destacada faz-nos pensar, ao modo como propõe Michael Baxandall, na ausência de instrumentos à época da realização do filme como uma primeira causa da forma dos movimentos de câmera feitos por Lutfi. O fotógrafo buscara

---

<sup>64</sup> Aqui, recorremos a uma definição de memória que encontramos no diálogo com o pensamento deleuzeano (2009), no que o filósofo denomina como simultaneidade das pontas de presente desatualizadas. É segundo nesta conceituação que Gilles Deleuze compreenderá uma diferença, apreendida de Santo Agostinho, entre *presente do passado*, *presente do presente* e *presente do futuro*. Presentes estes que estão “todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos, inexplicáveis” (DELEUZE, 2005, p. 124).

soluções pela necessidade. Uma segunda causa está no saber-fazer herdado da prática televisiva. Ou seja, ser conhecedor tanto de critérios quanto de mecanismos de controle de enquadramento e foco, deu-lhe condições de avançar nesta relação com a câmera, retirando-a do tripé e experimentando um novo recurso, já que os outros mais básicos estavam dominados. O depoimento do próprio diretor de fotografia mantém-nos próximos à ideia de que as várias regiões de lembranças pelas quais passamos são contraídas e sucedem-se num presente. A experiência de Lutfi é exemplar neste sentido, pois a forma dos movimentos de câmera é o ápice de um percurso de lembranças técnicas. A experiência televisiva somada à necessidade da solução exigida pelo filme implica na tradução da ideia de que não existe um passado cronológico, mas a preexistência de um passado em geral ou a coexistência de todos os lençóis de passado. O tempo pretérito (conhecimentos técnicos, experiência televisiva, etc.) está organizado em círculos coexistentes, lençóis ou regiões, entre os quais escolhe-se conforme condições atuais ocasionalmente solicitadas. A manipulação da câmera é um processo que envolve repetição e entre passado e presente há um espaço de memória que favorece a criação:

Entre o passado como preexistência em geral e o presente como passado infinitamente contraído há, pois, todos os círculos do passado que constituem outras tantas regiões, jazidas, lençóis estirados ou retraídos: cada região com seus caracteres próprios, seus “tons”, “aspectos”, “singularidades”, “pontos brilhantes”, “dominantes”. Conforme a natureza da lembrança que procuramos, devemos saltar para este ou aquele círculo (DELEUZE, 2005, p. 122).

Dizer, figurativamente, que Dib Lutfi carrega uma memória no ombro, portanto, significaria dizer que ele ausculta a própria memória com o corpo ou, em outras palavras, o corpo é a própria memória. É como se, neste sentido, o próprio corpo transitasse instantaneamente, por entre as “regiões de lembranças”, como dirá Gilles Deleuze. Somaríamos a isto, ainda, a argumentação de Henri Bergson, quando trata dos elementos sensório-motores<sup>65</sup>.

Sendo ele próprio imagem, esse corpo não pode armazenar, já que faz parte das imagens; por isso é quimérica a tentativa de querer localizar as

---

<sup>65</sup> Às ideias deleuzeanas acerca da memória, que passam pelas pontas de presente desatualizadas, pelas imagens-lembranças, pelos lençóis de passado, acrescentamos, ainda, uma memória bergsoniana constituída de dispositivos motores.

percepções passadas, ou mesmo presentes, no cérebro: elas não estão nele; é ele que está nelas (BERGSON, 2006, p. 177).

Como pensávamos outrora, “o corpo é, portanto, o lugar de passagem dos movimentos recebidos e devolvidos. É o ponto de encontro entre as coisas que agem sobre mim e as coisas; a sede, enfim, dos fenômenos sensório-motores” (OLIVEIRA, 2014, p. 34). Considerando esta dimensão corporal a serviço de um contexto, a construção bergsoniana parece permitir o diálogo com a alteração proposta por Roger Bartra, quando aponta para a condição da modelação de alguns circuitos cerebrais pelo meio ambiente, o que nos ajuda a levar rigorosa e sistematicamente adiante a ideia de memória somatizada. Em termos biológicos, Bartra diz:

A plasticidade cerebral está relacionada com os processos de gênese e desenvolvimento de circuitos que não estão determinados geneticamente de forma direta. Praticamente todas as células de nosso organismo contêm os mesmos genes. Cada gene, feito de DNA, produz um tipo de proteína, que é a substância de que é feito basicamente nosso corpo. Mas em cada classe de célula alguns estão acesos e outros apagados [...] O que é uma descoberta mais recente é o feito de que há genes que não estão apagados ou acesos, mas que são ativados ou desativados de acordo com a experiência. É o caso de alguns genes nos neurônios, que não passam todo o dia fazendo o mesmo. Por isso, as proteínas no cérebro mudam conforme a experiência (BARTRA, 2007, p. 42).

Não se trata aqui de propor uma investigação biológica acerca da experiência corporal do diretor de fotografia, mas apenas de considerar a explicação que parece contribuir para uma melhor compreensão do problema da memória, ajudando-nos a elucidar que a prática fotográfica favorece o acionamento de mecanismos somáticos de experimentação mnemônica. Mais que isso, pensaremos que a plasticidade dos planos tem relação direta com esta memória que cerca e acolhe o fotógrafo em sua prática. Este traço característico da circularidade, que nos serve de espaço de reflexão, é novamente evidenciado quando na parte final do plano 34, inicia-se o quarto grande movimento de câmera. Ainda durante a fala, o personagem se levanta e a câmera o enquadra de frente em plano médio. Ao passo em que ele caminha, as sombras dos galhos das árvores são projetadas em seu rosto e em seu peito. É aqui que mais uma vez a câmera faz um movimento semicircular, executando um deslocamento de 180° em torno do personagem e finalizando a tomada atrás do personagem, enquadrando a sua nuca. Se comparado com os outros movimentos anteriores dentro do próprio plano 34 ficará mais evidente como é característico o movimento de circularidade feito por Lutfi. A forma do

plano é possível por causa do seu jeito de caminhar, de apoiar a câmera, de mudar a posição para um lado ou para o outro.

A característica do movimento semicircular em torno dos personagens também poderá ser notado na observação do plano 39 como um todo. No procedimento descritivo da forma do plano, estabelecemos uma subdivisão do plano em 11 diferentes tempos. Cada parada da câmera, neste sentido, configura o fim de um tempo; já a retomada do movimento significa o início de um novo tempo. Assim, veremos que no primeiro dos tempos, a câmera sai do repouso para acompanhar a personagem feminina que desce as escadas, em plano médio. Este primeiro tempo do plano termina quando ela chega à parte mais baixa da escada e um personagem masculino 1 também é enquadrado. Ele está esperando por ela, com um punhal na mão. E seguimos enumerando: 2) Ela sai do quadro e a câmera o acompanha, em plano médio frontal. Ela caminha por zonas de iluminação contrastada, chegando mesmo a ficar subexposto. Este movimento termina com o enquadramento dos dois em contraluz. Os dois ficam parados, um de frente para o outro, em primeiro plano, e veem um segundo personagem masculino entrar no quadro, em segundo plano. Assim que o personagem 2 abre o portão e entra, ela segue em direção a ele. A câmera fica parada; 3) Enquanto a mulher recebe o homem na parte externa, a câmera acompanha o movimento que o personagem 1 faz em primeiro plano. Ele está silhuetado. A mudança de foco, associada ao movimento no quadro, revelará um personagem masculino 3. Há mudança de foco que mostra que o personagem 1 está acompanhado; 4) A câmera agora priorizará o personagem 3, acompanhando-o com um movimento circular, enquadrando-o de frente. Ele caminha em direção à área externa e, conforme o ambiente fica mais iluminado, o rosto dele é revelado. Ele busca uma saída para o exterior diferente da que escolhe o personagem 1; 5) A câmera faz um movimento da direita para a esquerda para enquadrar o personagem 1 e acompanhá-lo assim que inicia o movimento em direção à personagem feminina, com um punhal na mão direita. Antes que alcance a mulher, ele é interrompido pelo personagem 3. A câmera faz um movimento brusco para acompanhar a ação do personagem 3 que esfaqueia o personagem 1. O movimento termina com um plano conjunto em que estão os personagens 1 e 2, um de frente para o outro; 6) A câmera acompanha o personagem 1 que, ferido, está desequilibrado e fugindo do personagem 3. A câmera executa, ao longo deste movimento, uma ação circular. Este movimento termina quando o personagem 1 está no interior da casa, em segundo plano e o personagem 3 está na porta da casa. O foco está distribuído entre primeiro e segundo plano; 7)

A câmera faz movimento para a direita e passa a priorizar o personagem 3 que está no exterior. Executa-se um movimento de 180° em torno dele para mostrar a procura dele por mais alguém, até encontrar o personagem masculino 2. A câmera repete o movimento circular e agora enquadra o personagem 3 de costas, de frente para o personagem 2. O personagem 1 entrará em quadro, desequilibrando-se e ocupando o canto esquerdo do quadro; 8) A câmera reinicia o movimento quando o personagem 1 caminha desequilibrado em direção ao quintal da casa. Ele cai, rola no chão e a câmera o acompanha até que ele segura numa árvore com as duas mãos. A câmera, mais uma vez, executa movimento de circularidade para enquadrar o personagem 1 de costas e a aproximação do personagem 3 que vem na direção do primeiro; 9) Quando o personagem 3 chega no quintal onde está o 1, a câmera faz um novo movimento para a esquerda para priorizar a ação do personagem 3 que corta uma das mãos do personagem 1. Ele cai no chão e a movimentação da câmera continua, indo em direção ao personagem que caminha desequilibrado em direção ao muro. O personagem 3 volta ao quadro e, no final do movimento, está enquadrado de costas em primeiro plano enquanto o personagem 3 está em segundo plano. A profundidade de campo é grande, mas o foco está concentrado no primeiro plano. A luz é difusa. Conforme o personagem 1 caminha desequilibrado, em segundo plano, a câmera faz ajuste de quadro, sempre mantendo o personagem 3 enquadrado parcialmente; 10) Após alguns instantes operando no sentido de ajustar o quadro, a câmera faz um movimento para enquadrar a investida do personagem 1 que parte para cima do personagem 3. A câmera assume um novo ângulo de ataque, assumindo um *contre-plongée* que enquadra as pessoas que testemunham a ação dos dois personagens. A câmera está próxima e mostra ação do personagem 3 que corta o pescoço do personagem. A câmera está nivelada com o rosto do personagem 1 que está ajoelhado; 11) O personagem 3 sai do quadro momentaneamente e a câmera mantém as testemunhas no quadro para, depois de alguns instantes voltar a enquadrar o personagem 3 de costas, o personagem 1 no chão ferido e o personagem 2 em pé, olhando a briga. Conforme o personagem 3 se aproxima do personagem 1 que está deitado no chão, a câmera executa um movimento de 180° em relação ao personagem 3, primeiro apenas para enquadrar os pés do 3 e o 1 no chão e, depois que completa o movimento semicircular, subindo para enquadrar o personagem 3 em plano médio.

Observamos que nos denominados tempos 6, 7, 8 e 11, a intencionalidade de Lutfi se revela por meio da movimentação da circularidade. Entre eles, há um comportamento

diferente da câmera que procura manter os personagens enquadrados por meio do uso de outros recursos de enquadramento. O diretor de fotografia executa a ordem do diretor do filme, deixando transparecer sua intenção na execução do plano no que diz respeito ao tempo de duração dos movimentos entre um tempo e outro, bem como na própria composição, pois o plano evidencia as escolhas que o fotógrafo estabelece no meio da tomada, no ajuste de quadro que prioriza certos elementos, deixando outros de fora. As escolhas de Lutfi estão no momento certo de parar a câmera ou mudar o ângulo, sentindo a aproximação de um personagem que deverá ser enquadrado na sequência da ação. A observação detida dos planos filmados por Dib Lutfi revelará variações deste movimento de circularidade, dentre os quais, pela recorrência e elaboração, destacaremos o *travelling* feito com a câmera na mão.

### 3.3.3 *Travelling* com câmera na mão

A história particular da cinematografia apresentará uma evolução técnica específica dos instrumentos utilizados na realização do movimento de *travelling*, um dos movimentos de câmera mais conhecidos e utilizados na linguagem cinematográfica. É quando a câmera (e a estrutura que a sustenta) sofre deslocamento espacial para a esquerda/direita, para cima/baixo, para frente/trás. O uso mais comum é o de *travelling* paralelo, motivado pela necessidade de acompanhar um personagem que caminha, por exemplo. Pode também ser circular, com o auxílio de trilhos montados em círculo (com diâmetro de raio variável), sobre os quais a câmera fica sustentada para fazer um movimento em torno do tema a ser filmado (BROWN, 2012, p. 215). A sensação de *travelling* pode, ainda, ser provocada com a utilização de uma grua, que permite movimentos sutis parecidos com aqueles obtidos com o uso dos trilhos ou de *dolly*. Talvez estas definições sejam a melhor forma para iniciar a seção justamente pelo fato de nos levar à reflexão sobre o modo como Dib Lutfi realiza movimentos de *travelling*. Afinal, em vez de instrumentos, ele utiliza o corpo. Em vez de estar sobre trilhos ou *dolly*, a câmera está sobre o ombro e a movimentação do conjunto que sustenta a câmera é a do próprio corpo do diretor de fotografia.

Esta primeira diferença entre um movimento de corpo e estes realizados com o suporte de instrumentos, sugere-nos uma primeira escolha. O método da divisão de um longo plano-sequência em diferentes tempos, tal como feito na seção anterior, será não somente necessário, mas consequência, da descrição dos planos. Dito isto, procedemos a apresentação das características do plano 43, uma tomada motivada pela disposição dos homens armados



sentados em torno do largo e pelo deslocamento de um personagem principal dentro da tomada. O plano, em sua maior parte, é executado com o recurso do *travelling* com a câmera na mão. Como mostrará o primeiro tempo do plano, isto não acontece fortuitamente, pois a câmera percorrerá o espaço lateralmente, apresentando 18 personagens armados, sentados ou agachados em uma das laterais de um largo. No movimento de *travelling* da esquerda para a direita, a câmera busca manter a linha do horizonte sem revelar o que há em segundo plano, enquadrando os que estão em primeiro plano de um pouco abaixo dos joelhos para cima. Conforme a câmera se desloca lateralmente, muitos dos personagens desviam as armas e até a retiram do caminho para que o operador da câmera se desloque. Este primeiro movimento encerrará quando a câmera subir para enquadrar o personagem principal da ação em plano médio, de perfil, depois que ele gira o corpo e muda a direção em que estava caminhando. O procedimento da análise nos permitirá ver, inicialmente, a participação física do fotógrafo, curiosamente evidenciada pelo gesto dos atores que abrem caminho para a sua passagem. A câmera está tão próxima dos personagens que eles precisam desimpedir o caminho que o fotógrafo percorrerá. Se não estivesse na mão de Lutfi, a mudança de direção da câmera do modo como acontece não seria possível, já que ela sobe um degrau para acompanhar o personagem que está na parte mais alta do largo; 2) A câmera acompanha lateralmente o personagem que caminha da direita para a esquerda, revelando, em segundo plano próximo, outros vários homens armados. O movimento da câmera é ritmado pelos passos do personagem que está como que fiscalizando a disposição dos homens em torno do largo. Após alguns passos, o personagem para e muda a direção, saindo do quadro; 3) A câmera continua o movimento para a esquerda, indo em direção à lateral oposta à inicial, realizando agora um movimento de *travelling* da esquerda para a direita, passando por 32 personagens. Quando muda a direção do movimento, o operador da câmera precisa descer um degrau, o que provoca um movimento brusco na imagem, o que também não seria possível caso a câmera estivesse apoiada em suporte rígido; 5) Após enquadrar o 32º personagem, a câmera executa um movimento exemplar do que a cinematografia americana chama de *going to meet them* (“indo encontrá-los”). À medida que o personagem caminha para a frente, a câmera segue em sua direção, saindo de um plano geral para um plano mais próximo, em que o personagem principal está em primeiro plano. A composição final do plano enquadra este personagem que fica de costas para a câmera e a maior parte dos atores que estão armados em torno do largo.

A profundidade de campo é grande. Não chega a ser um foco profundo, pois as fachadas das casas, em segundo plano, estão levemente desfocadas.

O primeiro plano destacado nesta seção faz concluir, primeiramente, que o movimento realizado por Lutfi associa características de *travelling* lateral (paralelo) e de grua. No caso do primeiro, a estabilidade dos movimentos lateral e de aproximação; no caso do segundo, a mudança de altura da câmera em relação aos personagens que ela passa a priorizar quando sobe ou desce o degrau. Como é de se esperar, o movimento com a câmera na mão não tem a mesma estabilidade daqueles executados com o auxílio dos artefatos. Além disso, projetando uma estrutura necessária à filmagem do referido plano com o uso de instrumentos, talvez fosse necessário o uso de trilhos e grua ao mesmo tempo, já que o *steadicam* – instrumento que daria mais estabilidade a este tipo de movimento – só seria inventado anos depois da realização deste filme<sup>66</sup>. Por outro lado, a ausência dos artefatos é o que dá à fotografia de Lutfi uma originalidade, sendo esta habilidade condição suficiente para a escolha feita pelo diretor Ruy Guerra, para o filme.

Quando eu fui trabalhar *n'Os Deuses e os mortos*, eu estava querendo justamente uma qualidade de diretor de fotografia que respondia bem às condições e aos pressupostos estéticos daquele momento e uma capacidade de trabalhar com poucos instrumentos, com pouco material, uma capacidade de improvisar muito, tanto no nível da iluminação quanto no nível de câmera, porque eram decupagens que não eram nada marcadas, eram todas improvisadas e uma rapidez de execução porque eram filmes que eram feitos em poucas semanas. Essas condições que eram condições históricas e de pressupostos básicos, digamos, para o Cinema Novo, quer dizer, meios de produção reduzidos, agilidade de produção, equipes pequenas, improvisação, uma conceituação estética completamente fora dos padrões habituais, aqueles cinco fundamentos estéticos e políticos, o Dib respondia perfeitamente a estes postulados. Talvez tenha sido o filme em que eu tenha ido mais longe dentro da imagem no sentido de que é um filme inteiramente feito em plano-sequência, planos-sequências longos, extremamente marcados, extremamente difíceis tecnicamente e impossíveis de realizar com uma *steadicam* ou com qualquer tipo de grua, isso permitiu uma linguagem muito específica. Eu me lembro quando eu estava mixando *Os Deuses e os Mortos* um americano pediu para ver a mixagem, um americano da embaixada não sei o quê, ele viu e na sequência quando acabou de ver uma parte disse: – Escuta! Como ‘que foi feito este plano? É que não estou vendo possibilidade de ser feito com nenhuma grua que eu conheça. Eu disse: – Essa aí é a nossa grua libanesa, que é a única que faz isso. Mas o Dib tinha essa capacidade extraordinária que num lado da execução técnica uma memória de imagem extraordinária. Eu digo isso porque quando eu

---

<sup>66</sup> Blain Brown atribui a invenção do “*steadicam*” a Garrett Brown, utilizado pela primeira vez em *Esta Terra é Minha* (1976), de Hal Ashby e em *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick (BROWN, 2012, p. 210).

amassava os planos d'*Os Deuses e os mortos*, e eram planos longos, que eram até rebobinados e apertávamos o negativo para dar mais uns segundinhos nos chassis de cinco minutos, e àquela altura não se tinha o *video assist*, então era só a relação câmara x operador de câmara e diretor x câmara (CÂMERA, 2011).

O depoimento do diretor, associado com a materialidade fílmica, nos conduz não apenas à ideia de intencionalidade notada na prática do fotógrafo, como também à noção de plasticidade, no caso de Lutfi, construída, fundamentalmente, com a participação do corpo estendido com recursos técnicos. É o que pensaremos ao considerar a investigação de Roger Bartra quando nos conduz a estudiosos que, a exemplo do neurocientista Vilanayur Ramachandran, nos provocam a pensar na técnica (instrumentos, artefatos e equipamentos) como uma extensão do próprio corpo. A movimentação de Lutfi com a câmara no ombro constitui o conjunto de condições que resulta em sua elaboração plástica. Detendo-nos às condições deste movimento de câmara, propomos pensar que, por mais que existisse ali uma decupagem, uma combinação quanto aos momentos de mudança de ângulos/enquadramentos, há uma liberdade para que o fotógrafo atue. Mesmo com toda a marcação de cena, há uma imprevisibilidade quanto ao momento do movimento. Não há acerto que limitasse o trabalho criativo do fotógrafo nesta situação. Testemunha-se o *time* de uma operação atenta aos movimentos dos atores. O diretor sugere, mas a execução da movimentação pertence a outro regime, visto que a câmara do fotógrafo agirá – nas palavras de Marcel Martin – como uma “criatura móvel, ativa, um personagem do drama” (MARTIN, 2011, p. 32).

Ao entrar no jogo da cena, materializando com o movimento de corpo uma movimentação que seria/poderia ser feita com o uso de instrumentos, notamos uma dada tecnificação dos gestos do fotógrafo. O corpo faz as vezes dos artefatos e o efeito plástico é resultante de uma extensão do próprio corpo. Neste sentido, o fotógrafo atua num regime de autonomia como se ele mesmo fosse uma testemunha da cena filmada. A primeira parte do plano 45 é ilustrativa deste aspecto. A câmara executa um *travelling* da esquerda para a direita, registrando os vários corpos feridos ao chão. A atuação física da câmara nos coloca (espectadores) no interior do plano. Este movimento, por si só, contém traços recorrentes. O *travelling* tem características idênticas às do plano 43, quando a câmara percorre lateralmente o espaço, enquadrando os personagens sentados em torno do largo. Característica também notada na primeira parte do plano 54, em que o *travelling*, com a câmara na mão, da esquerda para a direita, é utilizado para preencher o quadro com folhas iluminadas pela luz do sol,

estendendo o movimento até enquadrar vários personagens de pé, em círculo. O movimento de *travelling* é motivado pela aproximação paulatina feita pela câmera, uma vez mais causando a sensação de testemunha da cena que se desenrola.

A observação dos planos supracitados nos permitirá, acima de tudo, perceber a recorrência das características específicas de operação da câmera, traduzindo elementos como o tempo da passada do operador da câmera. Outra questão observada é o próprio modo como a câmera deixa o movimento de *travelling* para avançar na direção dos personagens em segundo plano. Há uma identificação muito grande entre os planos 43, 45 e 54. Após atravessar um trajeto lateralmente, o fotógrafo faz uma incursão para frente, a fim de encontrar novos elementos que serão enquadrados. Ou não seria isso se comparamos os três planos? No 43, a câmera abandona o movimento lateral para enquadrar o personagem principal do plano; no 45, após percorrer o espaço da esquerda para a direita, a câmera avança na direção dos corpos posicionados à frente da câmera; no 54, sai das folhas – filmadas num movimento de *travelling* – avançando na direção dos personagens reunidos à frente da câmera.

Para Lutfi, a disposição dos atores pelo cenário, e que devem ser filmados a pedido do diretor, constitui o volume de material que ele moldará. O diretor de fotografia utiliza sua habilidade e operação de câmera no ombro para dar forma ao plano, por meio do recurso de *travelling*. Vem a calhar, aqui, a interlocução com o texto de Dominique Païni em torno da ideia de plasticidade. Identificamos pertinência, por exemplo, na ideia da autora ao entender que “A plasticidade refere-se à matéria mole sobre a qual a mão humana é ferramenta da transformação, da variação” (PAÏNI, 2000, p. 189). Uma citação carregada de provocações se confrontada com a própria ideia de corpo como instrumento, tal como temos sublinhado. A rigor, o conglomerado câmera/corpo assume a condição de ferramenta, procedendo uma modelagem do plano cinematográfico, a partir do recurso do *travelling*. O conjunto de planos reunidos nesta seção é diferente do grupo de planos que virão a seguir. No caso dos aqui concentrados, a opção por uma pequena abertura de diafragma é o que possibilita a não necessidade de mudança de foco. Há modelagem nisso também. Se o movimento é longo, contínuo e envolve diferentes elementos em diferentes posições espaciais, o fotógrafo opta por uma grande profundidade de campo porque importa, na verdade, o controle sobre o volume do movimento.

O contexto técnico-estético – que Bartra sugere sempre considerar, quando trata da questão da consciência – tem papel fundamental nesta elaboração fotográfica. É o ambiente coletivo da criação o fornecedor das matérias que constituirão a matéria criativa do diretor de fotografia, bem como colaborar para a composição da estrutura corporal, por meio da qual se expressa uma memória estética fotográfica. Não percamos de vista a observação do diretor Ruy Guerra que convida Dib Lutfi para realizar a fotografia do filme justamente por seu repertório que condizia com as condições técnicas e materiais do período de realização do filme. Era Lutfi o dono das memórias técnicas aplicáveis ao circuito técnico-estético do filme. De algum modo, a condição de memória que constitui a habilidade de Lutfi de operar a câmera no ombro é a que constitui o ambiente do Cinema Novo e vice-versa. A busca pela origem destes tipos de movimento de *travelling* com câmera na mão nos levará à câmera dos filmes da *Nouvelle Vague* e do Neorrealismo italiano, por exemplo. Dois movimentos cinematográficos claramente inspiradores tanto à prática do Cinema Novo quanto a de Lutfi particularmente. Pensando nisto, que podemos aqui chamar de diálogo direto do comportamento da câmera de Lutfi com a câmera dos supracitados movimentos, Michael Baxandall permite-nos identificar uma reflexão acerca da memória em sua argumentação e que parece pertinente à reflexão. Ao citar a imagem utilizada por David Hume para falar do modo como um pintor influencia outro – e se isso de fato faz sentido –, ele retoma a ideia humeana de que uma bola de bilhar, X, impulsiona outra bola, Y. Baxandall toma esta ideia como ponto de partida para pensar que, em se tratando de campo de influências<sup>67</sup>, é necessário aumentar a quantidade de bolas nesta mesa e mudar a regra do jogo para sinuca. Assim, cada nova tacada reconfigura a disposição das bolas e dissipa uma eventual influência direta e exclusiva de uma bola sobre a outra (como quem quer dizer de um artista sobre o outro). Baxandall encerrará este trecho de sua investigação dizendo que: “As artes são jogos de posição, e cada vez que um artista sofre uma influência reescreve um pouco a história de sua arte” (BAXANDALL, 2006, p. 103). O que o autor denomina de influência, ampliaremos para pensar a ideia de memória, entendendo que a câmera destas três experiências cinematográficas (*Nouvelle Vague*, Neorrealismo e Cinema Novo) ocupam um mesmo espaço em que percorrem os espaços das locações naturais, lidando tanto com as condições geográficas quanto de luz destes ambientes. Será, por isso, possível dizer que Lutfi escreve

---

<sup>67</sup> A ideia de influência será problematizada por Baxandall, como veremos adiante. Nesta parte do trabalho, ele constrói a ideia de influência que será desmontada.

novos capítulos de um mesmo livro por meio de uma experiência de memória criativa que brota de suas experimentações apreendidas no caminho feito de prática televisiva, da falta de recursos para executar movimentos de câmera, no modo como aprendeu a dispor o próprio corpo, enfim. Este deslocamento pelos cenários naturais, ele mesmo resultante da busca por uma sofisticação do ambiente natural, encontrará novos elementos que irão compor a matéria a ser moldada por Lutfi. É disso que tratarão as próximas seções, pois movimentos da *câmera-corpo* do fotógrafo serão associados às condições de foco e luz necessárias à realização dos planos.

### 3.4 MOVIMENTO, FOCO, DIAFRAGMA E LUZ

A grande profundidade de campo, possibilitada pelo fechamento do diafragma na maioria dos planos d' *Os deuses e os mortos*, será confrontada com momentos em que, seja pela grande abertura de diafragma, seja pelo posicionamento dos atores em relação à câmera, há necessidade de mudança de foco. Também por necessidade, a própria abertura de diafragma será modificada ao longo do plano, a fim de adequar a câmera às diferentes condições de luz de um mesmo ambiente. Inevitável, ainda, será a própria utilização da luz como elemento natural de composição em decorrência da movimentação da câmera. São estas três das características associadas ao conjunto *movimento de câmera-diafragma*, na fotografia de Dib Lutfi. Inicialmente, nos debruçaremos sobre a relação particular entre movimento de câmera e mudança de foco, mecanismo revelador de uma participação criativa do diretor de fotografia e/ou mesmo de uma dimensão de memória do fotógrafo neste ato participativo de composição de imagens.

Isto acontecerá sutilmente no plano 28, iniciado em *contre-plongée*, enquadrando a personagem feminina, priorizando o rosto dela, e posteriormente aumentando o tamanho do quadro para um breve plano conjunto. Neste primeiro plano que destacamos, há ajuste sutil de foco na primeira parte da tomada. A proximidade da câmera do rosto da atriz evidencia a precisão do foco, concentrado nela o tempo todo.

*Frame 39 – Imagem com pequena profundidade de campo (segundo plano desfocado)*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Os Deuses e os Mortos*.

Aos 35 minutos, quando a personagem se afasta um pouco da câmera, há uma sutil mudança de foco. Num segundo momento do plano, a câmera fica parada enquanto a personagem caminha em direção à mata. Conforme ela se afasta da câmera, o foco muda. O fotógrafo parece ter a possibilidade de utilizar um tronco de árvore, em primeiro plano, como parâmetro para a realização do movimento do anel de foco.

*Frame 40* – Inversão na zona de foco. Primeiro plano desfocado (tronco da árvore)



Fonte: Fotograma extraído do filme *Os Deuses e os Mortos*.

O recurso segue uma linha de complexificação percebido numa seleção que seguimos apresentando. Conforme avançamos, mais nítida parece se tornar a condição de exercício da intencionalidade do diretor de fotografia. A observação do plano 29, por exemplo, fará perceber que a ação da atriz é mais trabalhada do que no plano anterior.

A câmera está na mão durante todo o plano, que é dividido em três momentos e dois movimentos de câmera. Enumeramos estas partes: 1) personagem feminina enquadrada em plano médio. A câmera acompanha a ação dela ao traçar uma linha no rosto com um lápis. O plano é filmado no interior de um quarto. Uma luz direta, mas suave, ilumina o rosto da atriz provocando sombras no lado esquerdo do rosto dela. A maior parte do rosto está iluminada de forma homogênea. Nesta primeira parte, notaremos uma condição de luz do ambiente que

exigirá uma grande abertura de diafragma para permitir maior entrada de luz na câmera, o que implica numa alteração nos limites entre as zonas de foco; 2) a câmera executa o primeiro movimento, saindo de um plano médio para um plano conjunto para acompanhar o deslocamento da personagem até a cabeceira da cama, onde um homem está dormindo. Ela pega o dinheiro que está na carteira do homem. Diferentemente do plano 28 (o primeiro destacado), a movimentação da mulher é entre dois lugares precisos. Se no primeiro plano destacado, ela termina o plano caminhando indefinidamente, aqui ela para numa marca. Neste primeiro deslocamento dela, há ajuste de foco; 3) A câmera executa o segundo movimento, acompanhando o pequeno deslocamento da mulher que volta a ficar perto da câmera. Desta vez, a câmera prioriza a personagem em primeiro plano, com o homem em segundo plano, além de um crucifixo na parede. Neste terceiro tempo do plano, há uma suave mudança de foco quando a personagem feminina se aproxima da câmera. Neste terceiro tempo, a posição da atriz é mais inclinada em relação à fonte de luz e há aumento da projeção da sombra no lado esquerdo do rosto dela. Ao fundo, no canto esquerdo do quadro, há a projeção de sombras pela cortina que balança. As condições de luz do espaço nos servem como elemento a ser considerado para entender a opção por uma abertura maior de diafragma. Importa-nos, contudo, o fenômeno do foco que, associado a um movimento mais complexo que no plano 28, exige uma precisão maior, ainda mais se levado em consideração o fato de que a câmera está no ombro. A sequência de planos até aqui evidencia um aumento na quantidade de problemas a serem resolvidos. Primeiro, o foco da câmera parecia procurar o rosto da atriz que não parava numa marca específica; no segundo, o deslocamento entre dois pontos específicos exigiu a definição em dois diferentes espaços de foco.

A partir desta comparação, ressaltaremos um aspecto à luz das ideias de Michael Baxandall quando procura entender a contribuição dos contextos para a construção das obras dos artistas. Importa-nos, disso, a ideia de que o artista, a despeito de eventuais influências diretas de determinados artistas, na verdade fazem escolhas intencionais em meio a uma série de recursos (BAXANDALL, 2006, p. 102). De onde indagaremos: por que a opção de Dib Lutfi pela câmera no ombro e não no tripé, mesmo quando a situação parece adversa e complexificada por um movimento que exigirá mudança de foco? Não seria mais estável realizar este movimento no interior do quarto – no plano 29 – com a câmera apoiada, já que não há deslocamento do conjunto inteiro da câmera?



Se pensamos no caráter seletivo da memória, talvez encontremos um caminho de reflexão, justamente no que diz respeito ao papel do corpo nas escolhas feitas por Lutfi. Aqui, a lógica é bergsoniana. Inspirados neste autor, diríamos que se há algum tipo de armazenamento de lembranças, ele não está no cérebro, mas no corpo, sendo o cérebro parte do corpo que atua como instrumento de atualização. E pensa mais: o corpo é onde passado e presente coexistem, como entenderá Deleuze ao compreender que o passado não se constitui *depois* de ter sido presente, mas “coexiste consigo como presente” (DELEUZE, 1999, p. 135)<sup>68</sup>. A leitura deleuzeana considera a construção de Bergson que trata de uma memória feita de dispositivos motores. Algo assim nos mantém próximos de Lutfi, por ser a sua fotografia uma expressão mnemônica na medida em que conserva na expressão corporal – ao operar a câmera – um passado de aptidões técnicas incorporadas ao longo do tempo e que lhe dão a segurança necessária para optar por uma câmera no ombro em vez de num suporte, mesmo quando a exigência é pela execução de um plano ainda mais complexo. O plano 50, neste sentido, nos apresentará questões: o movimento neste plano foi executado assim apenas pela ausência de recursos ou o jeito da operação da câmera (uma consequência da falta dos recursos) não é uma estratégia permissiva do florescimento de uma intencionalidade? Seguimos o caminho desta segunda indagação porque perceberemos no plano 50 uma utilização da mudança de foco associada com outros traços característicos da fotografia de Lutfi, tal como a circularidade do movimento da câmera em torno dos personagens. Neste plano, a câmera associa movimento, mudança de ponto de vista e foco num plano executado em diferentes tempos com variação de movimento e de enquadramento. Enumeramos e refletimos: 1) A câmera inicia o plano já em movimento da direita para a esquerda, num *close* de perfil do personagem principal do plano, para depois fazer um sutil movimento de 90° para mostrar outras pessoas no interior de um quarto velando um corpo. Este movimento é associado com uma mudança de foco que prioriza o segundo plano e desfoca a lateral do rosto do personagem. Neste primeiro tempo da tomada, o foco seletivo voltará para o rosto do personagem principal que, após olhar para o interior do quarto gira a cabeça e olha para o lado oposto. A câmera acompanha o ritmo da ação no consórcio de movimento de foco e da própria câmera. Há um traço de intencionalidade neste movimento semi-circular; 2) Com foco

---

<sup>68</sup> Aqui, Deleuze pensa como Bergson, delineando um passado puro que coexiste com o presente, rompendo com a cronologia. O passado coexistindo com o presente que é agora. Dentro desta lógica bergsoniana, o passado não passa, o que passa é o presente. O passado é. É o presente que vai embora, que passa, enquanto o passado conserva.

seletivo no personagem principal, a câmera retoma o movimento espacial, enquadrando o personagem de frente. Quando ele entra num outro espaço da casa, a câmera inicia um movimento de 180° em torno do personagem que para diante de um corredor. Ele está desfocado, em primeiro plano. A câmera faz um ajuste de quadro, movimentando-se para a esquerda, para enquadrar a mulher que entra em quadro, justificando o foco seletivo em segundo plano. Enquanto ele fala, a mulher atravessa o quadro e entra num quarto. O foco seletivo volta a enfatizar o personagem principal quando ele vira o rosto bruscamente para o lado esquerdo, lugar para onde ele continua a ação. O movimento da câmera é motivado, de alguma forma, pela definição do foco. O enquadramento é definido em conformidade com o espaço focado; 3) O personagem caminha na direção para a qual olha e a câmera o acompanha à medida em que faz um movimento de 90° para enquadrá-lo em primeiro plano e um outro personagem, em segundo plano. Enquanto o personagem segue pelo lado direito, a câmera vai para o lado esquerdo da mesa, no mesmo ritmo dos passos do personagem. Câmera e personagem se encontram após a volta em torno da mesa e os dois personagens são enquadrados ao mesmo tempo. O foco seletivo define a ênfase, mudando de definição conforme a fala de cada um dos dois. Após a fala do segundo personagem, o foco retorna ao principal. Se até então percebêramos um sentido narrativo no movimento da câmera, ele agora está associado à mudança da zona de foco; 4) A fala volta ao personagem principal e ele retoma o movimento indo em direção ao cofre que está na sala. O movimento que ele faz é brusco. Enquanto ele abre o cofre e atira ao chão vários pequenos objetos que estão no interior do cofre, a câmera faz um movimento para a esquerda enquadrando o personagem 2 de costas, no canto esquerdo do quadro. O foco está no personagem principal, em segundo plano; 5) A câmera faz novo movimento espacial depois que o personagem principal tira o punhal da cintura e fica de frente para personagem 2 novamente. Inicialmente, a câmera abre o quadro afastando-se da mesa e depois se aproxima iniciando a aproximação do personagem principal que caminha em direção ao segundo, contornando a mesa. A câmera faz um movimento de 180° em torno dele, enquadrando-o, parcialmente, em primeiro plano e o personagem 2 em segundo plano. O personagem 2 exhibe uma arma. O foco seletivo está concentrado nele; 6) A câmera faz movimento de 90° para mostrar a expressão do personagem principal. O foco está concentrado nele que gira no sentido contrário ao da câmera, olhado para trás.

O conjunto de planos executado por Lutfi, muito bem ilustrado pela tomada supracitada, é dotado daquilo que poderíamos denominar de “sedimentação corporal”

experienciada mediante uma “performatização de saberes”, conforme asseverara Farias, ao tratar do processo de criação de ilusão no trabalho do carnavalesco, a partir do que chama de “técnica do ludibrio” (FARIAS, 2015, p. 212), numa relação em que também se aplica um fenômeno de memória (*idem*, p. 211). Esta ideia se torna muito evidente e sugestiva para pensarmos este tema da memória, quando trata do aumento gradativo da posição do *status* de intelectual do ofício de carnavalesco ao longo do tempo, inserido na tradição do carnaval como um técnico que acaba reunindo os saberes que duram num percurso intergeracional (há contexto sócio-histórico que o informa) e que plasma seu percurso na “materialidade plástico-visual (alegorias, adereços e fantasias)” (*idem*, p. 217). Esta ideia toma como dado material a experiência do carnavalesco Paulo Barros como uma espécie de prolongamento da tradição outrora experienciada por Joãosinho Trinta, por exemplo. Destaca-se, nesta abordagem, a atenção atribuída ao papel da intencionalidade deste criador de ilusões (carnavalesco), o que serve fundamentalmente à nossa investigação.

Pela construção gradual que o conjunto de planos filmados por Lutfi nos permite, parece improvável a ausência completa de intencionalidade do fotógrafo, tendo em vista as inúmeras escolhas aparentemente visíveis nas traduções que objetivam a construção plástica do filme. Se de um lado, podemos tomar os adereços elaborados para o desfile da escola de samba como materialidade que reúne um trajeto de memória, nos longos planos-sequência filmados por Lutfi, encontramos a matéria sintética de uma experiência fotográfica possibilitada por recursos “sedimentados” somaticamente, funcionando a própria experiência do corpo (e as imagens dela resultantes) como “performatização” de informações incorporadas ao longo do tempo. Estes vestígios que nos conduzem às concepções do processo de feitura oferecem condições para a revelação de aspectos do fluxo intencional, tomando de empréstimo, novamente, a ideia de Michael Baxandall. Não poderemos limitar a participação do fotógrafo a um mero e neutro executante de determinações da direção do filme, porque a sua presença está cercada de decisões. Baxandall uma vez mais ajudará a pensar nisso e avançar ainda mais quando pensa na relação da intencionalidade com a produção artística do pintor:

Supor que a intenção é uma coisa estática, imaginando-a como mera etapa preliminar à qual o produto final mais ou menos se conforma, é negar boa parte do que faz um quadro ser algo digno de interesse, para nós ou para quem o produz. É negar o encontro com o *medium* e reduzir o trabalho a uma espécie de conceito ou ideal de arte que a obra materializa de modo

imperfeito. Não há somente *uma* intenção, mas uma sequência de inumeráveis momentos de desenvolvimento da intenção [...] ...E mais, o processo não se reduz a inumeráveis momentos de decisão e ação, mas inclui ações rejeitadas ou canceladas, decisões de *não* fazer ou deixar alguma coisa... (BAXANDALL, 2006, p. 107).

Precisaremos ir ao plano 36, um outro longo plano sequência, para procurar exemplificar o fenômeno na construção de Lutfi. A câmera faz uma associação entre movimento e controle de foco. É como se a câmera estivesse num labirinto, guiada pelos atores, ritmada pela dramaturgia a ponto de ela mesma fazer parte do jogo dramático não somente justificado pela movimentação da câmera, mas pela própria procura particular do foco. Há recorrência de uma característica no plano: a câmera executa um novo movimento sempre que o ator caminha. Em alguns momentos, é a própria câmera que inicia a ação dentro do plano. O plano é executado em 19 tempos, que enumeramos ao passo em que analisamos:

- 1) A câmera inicia o plano em movimento junto com o personagem 1, indo em direção a ele, enquadrando-o em *close* de ombros e de perfil, enquanto ele fala. O movimento sutil da câmera traduz a preparação do operador da câmera que iniciará o movimento;
- 2) O personagem 1 faz um movimento brusco em direção à direita do quadro, continua falando, e a câmera faz um giro de 90° para acompanhar o personagem, enquadrando-o de costas e falando com o personagem 2. O momento é preciso e ritmado com o deslocamento do personagem. A câmera fica parada, registrando a fala e procurando manter uma certa distância média;
- 3) O personagem 1 caminha para frente e a câmera prioriza o personagem 2. O foco, agora, está concentrado no primeiro plano, no personagem 1, e o personagem 2 em segundo plano. A distância média – a mesma dos dois primeiros tempos do plano – favorece a definição do foco quando a câmera passa a enquadrar o personagem 2;
- 4) A mesma distância média permitirá que o personagem continue focado quando, depois que o personagem 2 se movimenta, fala com o personagem 1, ele caminha para o lado esquerdo do quadro e a câmera o acompanha enquanto ele se desloca pelos corredores de uma casa abandonada. A câmera para;
- 5) Após enquadrar o personagem 2, que entra no quadro, com uma rápida e sutil mudança de foco, a câmera volta a executar um movimento, em direção ao personagem 1 que caminha em direção a uma janela. Há superexposição da imagem, pela janela que está aberta. Um homem está ferido, de olhos fechados e em pé, ao lado da janela. Alguns feixes de luz iluminam o interior da casa. A câmera para;
- 6) A câmera inicia o sexto tempo do plano quando o personagem 1 caminha novamente em direção ao lado direito do quadro e segue

pelo corredor da casa, por onde é seguido pelo personagem 2. Na dinâmica do movimento, a câmera prioriza o personagem 2, quando o primeiro sai de quadro. Há mudança e foco quando o personagem 1 volta a ser enquadrado, desta vez em segundo plano. A câmera fica parada por breve instante; 7) O personagem 2 caminha em direção à mesma porta por onde o primeiro saiu e a câmera o acompanha no ritmo apressado que segue atrás do outro personagem. A câmera tem estabilidade. Este movimento termina quando o personagem para e continua a fala, pegando algo num saco que está no lado esquerdo do quadro. Este saco está iluminado por luz direta do sol; 8) A câmera acompanha o deslocamento do personagem 2 em direção ao primeiro e, gradualmente, se aproxima dos dois atores para acompanhar o diálogo de perto. A câmera faz um movimento circular em torno dos atores, no sentido contrário ao giro que o personagem 2 faz em torno do primeiro. É um movimento de 90° graus em torno do personagem 1, com uma movimentação em que a câmera se afasta do personagem no exato momento em que o segundo deles faz o giro em torno do primeiro. A câmera encerra o movimento enquadrando o personagem 1 de costas, desfocado, e o personagem 2 em segundo plano; 9) A câmera acompanha o deslocamento do personagem 1 que sai do quarto onde estavam. Há mudança de foco, que prioriza-o. O movimento encerra quando o personagem 1 para diante da porta de saída e o personagem 2 reaparece no quadro, em segundo plano. Este breve repouso da câmera antecede um longo movimento, em que os dois personagens entram num jogo dramático de ação, reação e contato físico; 10) O personagem 2 abrirá a porta e janelas. Os dois personagens estão em quadro, com prioridade para o segundo, que está em segundo plano, abrindo as janelas e a porta; 11) A reação do personagem 1, que fechará todas as janelas e a porta, é acompanhada num movimento brusco ritmado pelo próprio desespero do personagem que chega a cair no chão; 12) Os dois personagens voltam a ser enquadrados juntos quando o segundo utiliza uma corda (ou algo parecido) para tentar amarrar o primeiro, até que este consegue se soltar. O personagem 2 se afasta. Neste instante do plano, os dois personagens estão em condições diferentes de luz. O primeiro está no interior e o segundo no exterior, o qual está parcialmente iluminado pela luz do sol; 13) Quando o personagem 1 joga a corda no chão, a câmera inicia novo movimento brusco, acompanhando o personagem 1 que volta para um dos quartos onde estavam. Neste deslocamento, a câmera passa por diferentes zonas de iluminação (luz natural) até enquadrar o personagem 1 em plano médio, em primeiro plano, e o segundo ao fundo, desfocado; 14) A câmera volta a ficar parada e depois de alguns segundos com o segundo plano desfocado, onde está o personagem 2, há mudança acentuada

de foco; 15) Conforme o segundo personagem se aproxima do primeiro, a câmera é movimentada em direção aos dois. Na medida em que o segundo leva a mão ao rosto do primeiro, a câmera executa um movimento de 90° em relação ao primeiro, enquadrando-o de frente, em segundo plano (com correção de foco ao longo do movimento); 16) O personagem 1 se afasta e a câmera o acompanha fazendo movimento da esquerda para a direita. Contudo, quando a câmera passa por trás do personagem 2, passa a acompanhar este segundo. A câmera executa um movimento de 90° e enquadra os dois personagens de frente para mostrar que o segundo exhibe um punhal à frente do personagem 1, em quem o foco está concentrado e na mão de quem o personagem 2 coloca o punhal. A câmera evolui para um *close* do personagem 1 com o 2 em segundo plano; 17) A câmera sai do *close* nos rostos dos personagens para o plano detalhe do punhal segurado pelos dois ao mesmo tempo; 18) Depois de alguns segundos enquadrando o punhal, o personagem 1 faz um giro, segurando o punhal com a mão direita, e os dois ficam de frente um para o outro. A câmera acompanha este ritmo e executa um giro também para enquadrar o personagem 1 de costas (em primeiro plano) e o personagem 2 de frente, em segundo plano focado, até que o 2 solte o punhal; 19) A câmera executa o movimento para enquadrar o personagem 1 de frente, à medida em que o próprio personagem gira o corpo para ficar de frente para a câmera. Ele senta na cama e, ao deitar, tenta fincar o punhal na cama.

A observação do plano revela a estratégia do fotógrafo que define uma abertura de diafragma a partir da qual define uma distância média entre câmera e espaço de foco. Ao longo do movimento, veremos que a posição dele em relação aos personagens é, em geral, a mesma. Quando esta proximidade não é possível, aí, sim, há mudança significativa no foco, que ganha sentido narrativo. Na parte final do plano, quando fotógrafo-câmera e personagens estão num espaço mais amplo (o quarto mais iluminado), ganha-se em possibilidade de deslocamento/afastamento e a mudança de foco torna-se, não só possível, como necessária. O denominado tempo 14 é, talvez, o instante em que isso acontece da maneira mais acentuada. O foco que está concentrado no personagem de Nelson Xavier, em primeiro plano, muda acentuadamente para o segundo, onde está o personagem vivido por Othon Bastos. Há que se destacar a intensidade dramática da cena filmada num só plano. Os atores percorrem os espaços da casa abandonada realizando movimentos bruscos que dificultam o trabalho de câmera. O plano é destacável no sentido de que mesmo com a marcação ou ensaio da cena, há uma imprevisibilidade dos movimentos que se materializam no momento da tomada em si. O

foco, associado com o movimento da câmera, está condicionado também ao movimento do corpo. Está nesta habilidade do fotógrafo o aspecto mais pertinente à nossa reflexão. Numa comparação com o olho humano – sem a câmera – faríamos esta compensação de foco naturalmente. Ou seja, o olho compensa a diferença de foco com a mudança da direção de nosso olhar. A câmera de Lutfi agirá conforme este princípio, com a diferença fundamental de que entre o olho e os atores há uma câmera. O que faz lembrar o tratamento dado por Vilém Flusser aos instrumentos como prolongamentos de órgãos do corpo: dentes, dedos, braços, mãos prolongados. Por serem prolongamentos, alcançam mais longe e fundo a natureza, são mais poderosos e eficientes, o que talvez chame a nossa atenção quando Lutfi muda o foco de primeiro para segundo plano, numa hábil convivência com o equipamento. Nas palavras do filósofo, “Instrumentos têm a intenção de arrancar objetos da natureza para aproximá-los do homem. Ao fazê-lo, modificam a forma de tais objetos. Este produzir e informar se chama ‘trabalho’. O resultado se chama ‘obra’” (FLUSSER, 2002, p. 21). Entenderemos, avançando com a ajuda do pensamento de Flusser, que o diretor de fotografia contribui para a criação de uma dada atmosfera. Tomando a ideia de plasticidade, ele lida com uma condição que não é fixa e sólida, mas plástica, maleável, condicionada ao seu encontro individual com as circunstâncias de efetivação do plano. O autor Marc Vernet apresenta um conceito pertinente à discussão aqui realizada, ao tratar da forma coletiva como se constrói um filme:

Narrador e instância narrativa: nessas condições, é possível falar, em cinema, de *um* narrador, quando o filme sempre é a obra de uma equipe e exige várias séries de opções assumidas por muitos técnicos (produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador)? Parece-nos preferível falar de *instância narrativa*, a propósito de um filme, para designar o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, de onde trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa fílmica (AUMONT et al., 2007, p. 111).

Ocupando uma das instâncias narrativas do filme, o trabalho de Lutfi resulta, no fim das contas, numa instância plástica, para reunir estes dois conceitos (instância narrativa e plasticidade). É ele quem inclui ou deixa de incluir determinados elementos de composição, procedendo uma seleção que implica em recusas e está sustentada na viabilidade técnica. O acabamento plástico estará condicionado à lógica mecânica da câmera. Por isso, certas adequações – como a mudança de foco no meio do plano – são necessárias. Serão indispensáveis também, em alguns casos, como veremos a seguir, as mudanças do próprio

diâmetro do diafragma ao longo da execução de um plano, buscando afinar o desejo plástico com a movimentação da câmera e dos atores nos cenários.

#### 3.4.1 Câmera movente e fotometria

A combinação de câmera na mão com ambientes naturais - sem controle da intensidade, natureza e direção das fontes de luz – constitui um campo de atuação para o diretor de fotografia que exigirá procedimentos específicos quanto aos índices de fotometria. Como poderemos observar em qualquer ambiente iluminado naturalmente, haverá diferenças de incidência de luz pelo espaço. Seja uma casa, uma biblioteca, uma igreja, as combinações de diferentes fontes de luz implicarão numa situação que a câmera não poderá controlar automaticamente, como o faz o olho humano ao compensar – com a abertura e fechamento da íris – as diferenças de incidência de luz num ambiente, conforme muda-se a direção do olhar. De modo similar ao olho humano, a câmera possibilita o ajuste de abertura do diafragma para permitir maior ou menor entrada de luz na câmera, o que resulta numa imagem mais ou menos escura (e conseqüentemente mais ou menos definida do ponto de vista da profundidade de campo). A definição prévia desta abertura, conforme medição de luz que incide no espaço onde será filmado um plano, é procedimento padrão para o diretor de fotografia. Foge à regra básica, todavia, as circunstâncias que levam o fotógrafo a efetuar a mudança de abertura durante o plano, a fim de condicionar o equipamento à luz ambiente. Parece fugir ainda mais ao procedimento comum o fato de esta mudança estar associada ao movimento da câmera, complexificado, ainda mais, pela operação desta câmera no ombro, no caso de Lutfi.

O plano 22 d’*Os deuses e os mortos* fornece dados empíricos que favorecem a reflexão. Trata-se, antes de tudo, de um plano dotado de elaboração dramática, que exigirá o deslocamento físico da câmera pelo cenário numa estreita relação interativa com os personagens. Identificamos este traço como sendo um *registro dramático da câmera*, assim descrito. A câmera inicia o plano já em movimento, acompanhando o personagem. O ritmo da câmera é ditado pelo tempo do ator que passa pelo poleiro onde estão algumas galinhas. A câmera antecipa um movimento subindo as escadas por onde também passará o personagem, mantendo-o em quadro. É uma escada em espiral. Na metade da subida dos degraus, um feixe largo de luz é projetado na parede e também ilumina o personagem parcialmente, apresentando uma primeira variação desta condição de luz. É uma iluminação que antecipa a claridade do cenário na continuação do plano. O movimento da câmera



corresponde ao jogo dramaturgico: no final da escada, a câmera faz um breve recuo para que o personagem passe à sua frente. O ator que vinha sendo acompanhado pela câmera, sempre em plano médio, agora passa a ser enquadrado em primeiro plano, de costas, durante alguns segundos, e logo depois abandona o quadro. A câmera então é projetada sobre o vão da escada por onde o operador da câmera e o ator subiram, enquadrando a atriz que caminha em direção à casa, caminhando numa via sem calçamento. A personagem entra por um portão, no vão sobre o qual a câmera está posicionada. A câmera faz um movimento brusco para enquadrar a personagem que entra na casa com uma arma na mão. A personagem subirá a mesma escada por onde passaram a câmera e o personagem masculino. Na sequência do plano, a câmera acompanhará o ritmo da ação dos personagens, num jogo dramaturgico dinâmico em que os atores caminham de um lado para o outro. A face dramaturgica da câmera está nesta versatilidade do movimento, cujo ritmo é ditado pelo tempo da ação. A câmera está inserida no jogo cênico de acompanhamento dos atores. A cada vez que um passa pelo outro (cruza o caminho do outro) a câmera prioriza um novo personagem. Acontecem 15 mudanças de enquadramento, cada um deles priorizando um, dois ou três personagens. O plano termina enquadrando o personagem vivido por Othon Bastos, o mesmo que inicia o plano, num longo plano-sequência, em que a câmera experiencia um elaborado jogo dramaturgico, ritmado pela ação dos 10 personagens que participam do plano. A ação de cada um dos personagens, na maior parte do plano sem fala, dita o ritmo da câmera. Esta elaboração dramaturgica que envolve o diretor de fotografia (e sua câmera) está associada – como anunciava a descrição que acaba de ser feita – ao segundo traço característico do plano e que chamaremos *controle de luz, feito na câmera movente*. Neste caso, a câmera lida com as diferenças de luz entre os ambientes interno e externo. A câmera sairá do interior, onde a luz é suave, para o exterior, onde a luz é dura. A câmera sairá de uma quase penumbra para uma luz total. Quando o personagem para e olha para o alto da escada por onde subirá, o elemento que mais nos interessa nesta seção é apresentado: a câmera sofre uma mudança de diafragma que reflete, visivelmente, na luz do plano. O personagem fica mais iluminado (mais luz da parte externa incide sobre ele) e a câmera compensa o aumento do volume de luz incidida com o fechamento do diafragma, numa preparação para lidar com a luz intensa externa a que será submetida a câmera na continuidade do movimento. Nos fotogramas, abaixo destacados, as aves e a parede branca, ao fundo, bem como a roupa do personagem, servem como referência

para perceber como a imagem perde com a entrada de luz na câmera, preparando-se para o fluxo luminoso que iluminará o espaço na sequência (frame 43).

*Frame 41 – Antes do fechamento do diafragma    Frame 42 – Depois do fechamento do diafragma*



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Os Deuses e os Mortos*.

*Frame 43 – Incidência de maior fluxo luminoso*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Os Deuses e os Mortos*.

Como se não bastasse o controle do deslocamento físico da câmera, há também uma compreensão da necessidade e um esforço físico para controlar a abertura do diafragma, complexificando ainda mais este caráter dramático da câmera. Com esta combinação entre as duas formas citadas de controle (movimento e adequação às condições de luz), a câmera ganha em elementos expressivos que intensificam sua forma expressiva no deslocamento pelo espaço. Ora, a exemplo do comportamento humano que, diante das condições de luz de um dado espaço, estabelece mudanças que visam a adequação à situação ambiental, a câmera também acomoda seus recursos técnicos. Se os atores valem-se de recursos de fala, gestos, olhares ou passos, a câmera se expressa com deslocamento associado a uma conformação dos recursos de fotometria às condições ambientais de luz. A câmera participa deste jogo cênico aclimatando-se aos volumes de incidência de luz, a serviço da interação estabelecida com os atores. A análise do movimento resultante desta postura do equipamento permite-nos a

apreensão do caráter híbrido da câmera: é objetiva, de um lado, e também reserva traços de subjetividade, por outro. Com a ajuda de Philippe Durand, definiremos a primeira como sendo “quando uma ação é vista sob ângulo que corresponda eventualmente ao ponto de vista de um observador estranho a esta ação, nós chamamos de um enquadramento objetivo” (DURAND, 1974, p. 49, tradução nossa)<sup>69</sup>. A câmera é testemunha. Acompanha, em certa medida, a interpretação dos atores. Contudo, é ainda cabível considerar certo traço de subjetividade desta câmera operada por Lutfi, que ganha vida e impõe uma dinâmica de adaptação às condições do *set* que nos aproxima da ideia de câmera subjetiva. “Quando uma ação é vista sob ângulo que corresponda eventualmente ao ponto de vista de um personagem participante da ação, chamamos de um enquadramento subjetivo” (*idem*, tradução nossa)<sup>70</sup>. A câmera de Lutfi é dotada de características localizadas nas duas definições. Dada a versatilidade de sua movimentação, a câmera é testemunha-participante, condição dramaturgicamente (vale repetir) que aclimata a câmera a um condicionamento físico, traduzido pela mudança de abertura de diafragma. Reservadas as devidas proporções, é como se a câmera fosse uma atriz, adaptando-se, ao seu modo, às condições do espaço cênico. Esta relação de *controle de luz na câmera movente* é exemplar de uma estratégia de interpretação, se quisermos aprofundar mais neste recurso analógico que permite-nos considerarmos a câmera como dotada de características dramaturgicas.

Notaremos este fenômeno no plano 24, igual e duplamente caracterizado por estes dois grandes traços: de um lado o jogo dramaturgico da câmera e de outro o *controle de luz feito na câmera movente*. A câmera já inicia o plano em movimento, enquadrando a personagem feminina que será o objeto principal do plano para a câmera. Em torno dela será organizada a dinâmica de movimento da câmera, bem como o desempenho da compensação de luz, conforme ela se movimenta pelo cenário. A personagem está sob as sombras de árvores por entre as quais também passam raios de luz, resultando em contraste entre luz e sombra. A ação da personagem que começa e termina o plano dita o ritmo da câmera, movimentada conforme as mudanças de lugar e gestos da atriz. Ao longo do plano, a câmera faz uma variação de plano médio, passando por plano geral, conjunto e, no final, em *closes*.

---

<sup>69</sup> “Lorsqu’une action est vue sous un angle qui corresponda au point de vue éventuel d’un observateur étranger à cette action, on parle d’un cadrage **objectif**”.

<sup>70</sup> “Lorsqu’une action est vue sous un angle qui corresponda au point de vue d’un personnage participant à cette action, on parle d’un cadrage **subjectif**”.

Nestes grandes planos do rosto da personagem chama a atenção a precisão do foco, concentrado no rosto da atriz, em primeiro plano, com segundo plano desfocado. A partir de determinado momento, notaremos a alternância de abertura de diafragma, feita em virtude da compensação de luz necessária e que provoca mudanças na profundidade de campo. Nos instantes finais do plano, quando a câmera enquadra a atriz em *close*, por exemplo, ela está na zona de maior subexposição, com diafragma aberto e, conseqüentemente, segundo plano desfocado. Detendo-nos mais especificamente ao segundo elemento, identificaremos quatro momentos de ajuste de compensação, assim enumerados: 1) Aos 29'55'', o diafragma é aberto, quando a câmera enquadra personagem de costas, mostrando, em segundo plano, outras personagens com quem ela vai contracenar. Estas personagens estão numa zona iluminada por luz do sol direta e dura; 2) Aos 30'11'', abre-se o diafragma, pois a câmera acompanha a personagem que segue em direção à zona de sombra; 3) Nova compensação acontece aos 31'01'', em que há abertura de diafragma quando a personagem se abaixa e se aproxima de outra personagem que está sentada no chão. A luz é intensa de modo que as roupas claras que ambas utilizam estão superexpostas. Acontece o mesmo com a pele clara, as plantas que estão sob o sol em torno delas e até mesmo a xícara que a outra personagem leva à boca; 4) Por fim, abre-se o diafragma, aos 32'14'', quando a personagem se levanta, deixa a zona de superexposição e se dirige mais uma vez à área de subexposição.

A fragmentação deste longo plano seria a alternativa para evitar a alternância do diâmetro do diafragma, opção abandonada desde o início pelo diretor Ruy Guerra que planejou realizar o filme com longas tomadas. O que, de alguma maneira, nos permite sublinhar a interlocução que Michel Chion estabelece com André Bazin a fim de atribuir definições sugestivas ao que chama de movimento contínuo, uma espécie de categoria de imagens na qual se enquadram os longos planos d'*Os deuses e os mortos*. Diz ele que este tipo de movimento desempenha o papel de “dar ao imaginário a densidade espacial do real” (CHION, 2012, p. 35). Nesta sua definição, não deixa também de falar de certa solidariedade da câmera com os atores, neste acompanhamento de tão perto dos personagens em sua atuação, principalmente quando a câmera está a serviço do desenvolvimento dos atores. Nestes termos, o desempenho dos atores está condicionado não apenas ao que Chion chama de fluidez dos corpos (*idem*), mas também à maneira como os próprios personagens comportam-se e reagem fisionomicamente às condições de luz. Para continuar com a troca de ideias com este autor, a maneira como os rostos e corpos dos atores reagem à incidência de

luz é também elemento de uma “retórica visual” (*idem*). A adequação da câmera às condições de luz complementam, neste sentido, o jogo solidário com os atores que está para além do enquadramento de seus corpos em meio ao cenário durante a ação.

A luz, agora mais evidentemente percebida na cinematografia de Lutfi, como matéria moldável em sua experiência. O que vai no sentido da análise de Dominique Païni, que entende que cada área – o que anteriormente chamávamos de instâncias narrativas – lida com um tipo diferente de matéria. A montagem para ela, por exemplo, “é uma ferramenta incisiva para esculpir o sentimento da duração” (PAÏNI, 2000, p. 190). A reflexão da autora permite-nos compreender a experiência fotográfica à luz do conceito de plasticidade ainda quando diz: “Plasticidade encontra então sua origem no grego *plastikos*, quer dizer ‘dar forma’, ‘modelar’, ‘esculpir’, finalmente<sup>71</sup>” (PAÏNI, 2000, p. 190, tradução nossa). Antes de qualquer sentido, a intervenção fotográfica, por meio do controle de diafragma durante o plano, é uma estratégia de garantia do plano. Trata-se de uma resolução de problema, visando o desempenho fisionômico dos atores, que implica nas alterações plásticas. E a solicitação ao fotógrafo fica ainda mais complexa.

Quando analisamos o plano 40, vemos a marca intencional de Dib Lutfi neste jeito/maneira de resolver determinadas situações. É mais um longo movimento, associado a uma mudança de ambientes que implica no controle de fotometria durante o plano e no controle de foco seletivo. Há um personagem principal na tomada e a câmera acompanhará a ação dele, suas mudanças de espaço e deslocamentos enquanto fala. Entre os 10 tempos que constituem o plano encontraremos um fluxo intencional desde o primeiro deles. 1) O plano inicia com o enquadramento do personagem de costas, em contraluz que entra pela janela. Há grande superexposição, de modo que primeiro e segundo planos estão indefinidos e a imagem está esbranquiçada. A superexposição do primeiro tempo é justificada pela continuação do plano. O fotógrafo assume a superexposição inicialmente para ser compensado por uma fotometria equilibrada na sequência do movimento; 2) A câmera executa o primeiro movimento, acompanhando o personagem que sai da janela, da esquerda para a direita, aproximando-se da cama onde está um copo coberto por lençol branco. O controle de luz se dá naturalmente, sem que seja necessária mudança na fotometria. A imagem que estava superexposta na contraluz inicial agora está equilibrada do ponto de vista da luz, pois o

---

<sup>71</sup> “Plasticité trouve donc son origine dans le grec *plastikos*, c’est-à-dire ‘former’, ‘modeler’, ‘sculpter’, finalement ”.

interior do quarto está mais escuro; 3) A câmera fará novo movimento de acompanhamento quando o personagem caminhar da esquerda para a direita, em direção a um dos quartos da casa. Ele atravessa dois quartos para, depois, chegar ao ambiente onde pisa sobre folhas e frutos secos. Neste terceiro tempo, o personagem para olhando para o chão e a câmera continua uma aproximação gradual; 4) A câmera é aproximada do personagem que continua caminhando devagar e faz um movimento semicircular em torno dele para enquadrá-lo de frente. Ao assumir novo ângulo de ataque, duas janelas e uma porta provocarão contraluz intensa e superexposição, amenizada por um primeiro controle de diafragma. O personagem retorna à parte da casa mais afastada da janela e este movimento finaliza num plano conjunto que enquadra o personagem principal e um segundo que está sentado; 5) O personagem continua caminhando da esquerda para a direita. Ao acompanhá-lo, a câmera enquadrará, de frente, partes de duas janelas abertas. O segundo controle de fotometria é feito para evitar a excessiva superexposição. O personagem está enquadrado de costas e caminha em direção a uma das janelas, repetindo o enquadramento inicial da tomada, tanto no tamanho do quadro quanto no nível de superexposição. É possível, contudo, identificar um pouco melhor o segundo plano composto pela vegetação do lado externo, ao contrário do primeiro tempo, em que não é possível tal distinção; 6) A câmera sairá do repouso novamente quando o personagem deixar a janela. A câmera faz um movimento semicircular de 90° para enquadrar o personagem de frente. A janela ao fundo é mantida no quadro e acontece o terceiro controle de fotometria com fechamento de diafragma, proporcionando subexposição da imagem. Esta subexposição será justificada pela mudança de ambiente na parte final do plano, antecipando um controle que será necessário à condição de luz vindoura. O personagem caminha até a varanda da casa, onde estão vários homens armados. Pela quantidade de luz que ilumina o ambiente, se a fotometria não tivesse sido ajustada, a superexposição provocaria grande superexposição, pois o ambiente é coberto, mas não tem paredes. No final deste movimento, o personagem está enquadrado em *close*, de perfil, em primeiro plano. Há foco seletivo, que destaca o personagem principal em primeiro plano. A profundidade de campo é pequena e os homens, em segundo plano, estão desfocados; 7) A câmera continua o movimento acompanhando o personagem que caminha entre os homens armados na varanda. Há mudança de foco acentuada, pois o foco estava concentrado num primeiro plano acentuado (rosto do personagem). Ele caminha até o meio da varanda e para; 8) O personagem faz a volta e retorna em direção à câmera, que encerra este movimento enquadrando-o em *close*. Para

finalizar este movimento, a câmera executa movimento semi-circular de 90°, enquadrando um outro personagem que se vê em segundo plano, no interior da casa. O foco está indefinido, entre o personagem e o interior da casa, o que será explicado pela continuidade da ação dos atores; 9) Quando o personagem principal do plano sai de quadro, para o lado direito, o personagem que está no interior da casa caminha em direção à área externa, passando em frente à câmera, descendo as escadas da varanda da casa. A câmera então prioriza-o, fazendo ajuste de quadro para registrar, de cima da varanda, toda a sua ação, até que o personagem principal retorne ao quadro. O personagem principal é enquadrado parcialmente de costas, em primeiro plano, enquanto o segundo personagem caminha; 10) Antes que o segundo personagem saia do quadro, contornando a casa, que é o que parece que ele vai fazer, a câmera faz movimento semicircular, de 90° para enquadrar, em plano conjunto, o personagem principal e outros dois atores (um na janela e outro encostado na parede) em segundo plano. Durante o movimento, neste tempo final do plano, há ajuste de fotometria, já que a varanda está mais escura que a área externa por onde caminhou o personagem 2.

A consideração do plano como um todo é reveladora da reunião das diversas características apresentadas ao longo da seção. A adequação das condições de fotometria é somada aos já conhecidos movimentos (semi) circulares em torno dos personagens, bem como aos deslocamentos do repouso ao movimento (e vice-versa), e à própria mudança de foco durante o movimento. E veremos que a intervenção técnica sobre o desenvolvimento da imagem resulta num arranjo visual inusitado. Para utilizar uma expressão de Luc Vancheri, obtém-se um “acontecimento do visível” (VANCHERI, 2011, p. 42). A eficácia técnica, que garante o registro da cena com condições adversas (do ponto de vista da câmera) traduz uma experiência autêntica não necessariamente figurativa. Afinal, o olho humano faz esta compensação de forma muito mais sutil e imperceptível, o que a câmera de Lutfi não consegue reproduzir.

A manipulação da materialidade fílmica nos levará a outro elemento, desta vez presente no plano 46, revelador de uma associação das já citadas características da câmera de Lutfi até com uma acentuada mudança de ângulo de ataque. A mudança de enquadramento que evolui para um *contre-plongée* repercutirá, necessariamente, na necessidade de ajuste do controle de entrada de luz. O plano é executado em 6 tempos: 1) A câmera está parada, enquadrando um homem que se aproxima caminhando por dentro da vegetação. Ele está cercado por folhas e galhos de árvores, gerando sombras abertas. A câmera está em área de

sombra, mas aponta para espaços onde há incidência de luz dura; 2) A câmera sai do repouso depois de alguns segundos, acompanhando a caminhada do homem que procura por alguém por entre as árvores e plantas. Há alguns corpos encostados nos troncos de algumas das árvores. A disposição das árvores, e das luzes e sombras, é fundamental para o comportamento da câmera, pois o personagem atravessa zonas tanto de super quanto de subexposição. Além disso, o personagem ainda está vestido de branco, o que resulta em muita superexposição quando ele é iluminado pela luz dura do sol. Por isso, neste segundo movimento, a câmera faz 8 ajustes de fotometria: 4 aberturas e 4 fechamentos de diafragma, buscando fazer as compensações necessárias ocasionadas pela mudança brusca na iluminação; 3) A movimentação da câmera é motivada pela mudança no ângulo de ataque. O personagem principal da tomada continua em primeiro plano, mas a câmera faz um movimento semicircular de 90° para enquadrar, em segundo plano, uma mulher que se aproxima gradualmente dele, sem que ele veja. Ela está em zona de subexposição. O ritmo da câmera segue no sentido de sempre manter esta personagem feminina enquadrada, ainda mantendo o personagem principal em primeiro plano, em plano médio. Enquanto ele fala com alguém que está à sua frente, sem que este seja enquadrado, a mulher se aproxima dele. Aos poucos, a personagem feminina entra na mesma zona de iluminação que o personagem principal e quando o personagem até então oculto leva a mão direita ao rosto do principal, a mulher se aproxima e esfaqueia-o (personagem principal); 4) A câmera assume um ângulo de *contre-plongée*, enquadrando a mulher que continua desferindo golpes de faca contra o homem. O ângulo da câmera prioriza a mulher que chega a ser enquadrada em plano médio. O enquadramento sofre variações ao longo deste quarto tempo do movimento, mas finda com este plano médio em que o homem ainda oculto segura a mão dela fazendo com que ela pare de dar facadas no personagem principal. A câmera mantém este quadro enquanto ela fala porque matou o homem; 5) Quando o homem solta o braço dela e a mulher começa a deixar o lugar, a câmera volta a ser posicionada na altura do rosto dos personagens e enquadra o personagem até então oculto de costas, no canto esquerdo do quadro, enquanto a mulher se distancia, até desaparecer do quadro. Conforme a mulher se distancia, há mudança de foco que, no final, prioriza o homem em primeiro plano; 6) Assim que a mulher desaparece completamente, a câmera faz um movimento sutil para enquadrar o personagem em *contre-plongée*, ainda sem revelar o rosto dele e mantendo-o no canto esquerdo do quadro.



A sombra aberta, onde a câmera está posicionada, servirá de espaço para uma trajetória da câmera que efetuará uma troca simbólica com o espaço dramaturgico. O ambiente levará a câmera ao procedimento do ajuste à condição de luz e a câmera devolverá em forma de criação de novo aspecto ao cenário. Ao considerarmos o segundo tempo do plano, com seus 4 fechamentos e 4 aberturas de diafragma, teremos condição de tomar o conjunto câmera-fotógrafo como um organismo vivo que percorre o espaço adaptando-se às condições naturais. Isto acontece com a movimentação do operador cuidadosamente deslocando-se pelo espaço, a ponto de nitidamente desviar de galhos e folhas no início do plano, e fundamentalmente com o comportamento do diafragma, este sim revelador de uma adaptação tal como a do olho humano em condições similares. É de uma experiência como esta – que parece concentrar uma amostragem das diferentes habilidades de Dib Lutfi em meio a um contexto específico – que podemos tratar, ao modo deleuzeano, de uma imagem do pensamento fotográfico.

Apesar de certa recusa de Francis Bacon quanto à fotografia e sua condição essencialmente figurativa, no livro dedicado ao processo criativo deste pintor, Gilles Deleuze inspira-nos a investigar a configuração do pensamento do fotógrafo com estas palavras: “Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças” (DELEUZE, 2007, p. 62). A assertiva parece resumir muito do que temos até aqui considerado, pois a captação de forças poderia ser aproximada da natureza do trabalho do diretor de fotografia que é a de traduzir as intenções do diretor, por meio de soluções práticas fotográficas. No gesto da captação das forças necessárias à criação está a intencionalidade do fotógrafo. Por sua vez, a assertiva parece encontrar com a própria ideia de memória, caso consideremos que esta reunião de forças envolve escolhas, seleções, repertórios pessoais. No ato particular do fotógrafo com a câmera haverá, a exemplo do que Deleuze detecta no gesto criativo do pintor ou do músico, o exercício de uma “força sobre um corpo” (DELEUZE, 2007, p. 62). Ora, Deleuze nos inspira ao construir a ideia de que alguns pintores, na verdade, se esforçam para pintar as sensações e não apenas a sua distinção figurativa. O exemplo do pintor Jean-François Millet parece bem esclarecedor:

Já quando críticos piedosos demais condenavam Millet por pintar camponeses que carregavam um ofertório com um saco de batatas, ele respondia que o peso comum aos dois objetos era mais profundo que sua distinção figurativa. Ele, pintor, se esforçava para pintar o peso, e não o ofertório *ou* o saco de batatas (DELEUZE, 2007, p. 63).

Transposta ao processo cinematográfico, a argumentação deleuzeana nos ajudará a continuar considerando o processo criativo do diretor de fotografia. Caberá perguntar antes: sendo este um processo coletivo, subordinado a uma ideia centralizada no diretor, onde haveria, então, espaço para a busca por sensação de Dib Lutfi? Na câmera posicionada no ombro. Talvez seja esta a resposta imediata que merecerá explicações. Ao considerar tanto os planos supracitados quanto os que virão na seção final, notaremos a presença de uma câmera que se lança numa aventura. Ela está para além de uma, vamos com Deleuze, distinção figurativa. Não está disposta ao ideal de puro registro. Neste sentido, a eventual similaridade entre a adequação do diafragma e o olho humano é condicionante de um registro de sensação intrínseca ao jogo dramático dos atores. Dib Lutfi disse, curiosa e oportunamente, em depoimento à diretora Cristina Leal, no filme *Iluminados*: “Eu sou meio fraco. Se o ator chora, eu também choro” (*Iluminados*, 2005), como que deixando transparecer o seu envolvimento físico com a câmera e com a cena filmada. A busca deleuzeana por uma lógica da sensação fornece um termo aplicável neste caso: ele fala de “um espaço tátil-ótico em que se exprime não mais a essência, mas a conexão, quer dizer, a atividade orgânica do homem” (DELEUZE, 2007, p. 127). Definição que, para nós, servirá como uma ferramenta de investigação do resultado plástico (visual) originado da imersão física de Lutfi no cenário. De passagem, poderíamos fazer referência ao quarto tempo do plano 46 (acima citado), em que as sucessivas mudanças no tamanho do quadro são condizentes com uma “sensação” do ato de desferir golpes de faca. A câmera não apenas registra, mas se movimenta no ritmo da ação, do movimento dos atores, dando ritmo ao quadro. Os fechamentos e aberturas do diafragma, outrossim, romperão, em termos deleuzeanos, com um ideal de representação e “não respeitarão mais a integridade de uma forma plástica, mas farão surgir uma forma ótica saída do fundo” (DELEUZE, 2007, p. 128). É onde, a nosso ver, o elemento plástico final encontra com a memória que a sustenta. O saber fazer acumulado e incorporado permite as investidas físicas e que resultam em comportamento autêntico evidenciado nas mudanças de gradação da imagem (em virtude de controle do diafragma), mas também possibilitando a inclusão de traços como a incidência de luz direto na lente da câmera, como resultado do próprio jeito de operar a câmera.

#### 3.4.2 O movimento e a incidência de luz

Fora dito, reiteradamente ao longo da história, que o estilo câmera na mão tem papel fundamental no Cinema Novo brasileiro. Característica determinante e indiscutivelmente possibilitadora da experiência de Dib Lutfi que tornou-se um dos protagonistas deste movimento. No que valem as palavras de Paulo César Saraceni:

O Dib foi um protagonista enorme porque, já que o slogan do Cinema Novo que eu coloquei, que Glauber Rocha usou tão bem e no mundo inteiro era exatamente: a ideia na cabeça – que era o diretor – e a câmera na mão – que era o câmera. Então o câmera ganhou uma dimensão muito grande que, por causa da câmera na mão, por causa de câmeras como o Dib Lutfi os americanos começaram a inventar técnicas, que era impossível fazer, ter uma câmera na mão como nós tínhamos e então a gente começou a inventar a *steadicam*, vários equipamentos para segurar fixo e poder se movimentar como nós nos movimentávamos naquele tempo (CÂMERA, 2011).

Para fins de introdução, sublinharemos ainda o nítido diálogo dos preceitos do Neorealismo Italiano e da *Nouvelle Vague* francesa com esta composição cinemanovista. No primeiro, a relação física da câmera com os personagens era um traço marcante, revelando as paisagens italianas, seu povo, sua gente, seus ambientes naturais, em contraposição aos cenários apresentados pelo cinema estadunidense. Enquanto as imagens deste segundo cinema invadiam as telas italianas com os astros filmados em estúdios, o primeiro filmava atores recrutados entre a população para interpretar personagens que representassem o próprio povo, naquela década de 1940, destroçado moral e materialmente pela derrota na Segunda Guerra Mundial. Em imagens, via-se uma câmera transitando entre as ruas, bairros, subúrbios de uma Itália que desejava retomar a sua dignidade.

A câmera de Dib Lutfi, sendo uma câmera cinemanovista, é ainda inspirada pela *Nouvelle Vague*, com a inovação da câmera na mão e o uso dos cenários reais. Movimento este que, por sua vez, houvera também sido influenciado pelo Neorealismo Italiano, configurando-se por explorar as noites parisienses em suas condições naturais:

A busca da rua, em oposição ao cinema de estúdios e cenários, traz um aspecto visual novo ao cinema francês e exige o uso de equipamentos novos, como o Nagra, para a captação de som direto, e as câmeras de documentário, para dar agilidade às mudanças de locação (MANEVY, 2006, p. 221).

Por motivação metodológica, encerramos aqui a digressão histórica que inter-relaciona os três movimentos pelo fio estético, pois a dimensão de memória que nos interessa encontra

mais força na materialidade fílmica, na observação e análise do comportamento da câmera operada por Lutfi. Por esse ângulo, encontraremos nos planos d’*Os deuses e os mortos* traços do comportamento livre da câmera operada por Lutfi e um consequente fenômeno que, dando continuidade à sua relação de fotometria, tem relação direta com a incidência de luz. Como se tem construído até aqui, a memória técnica de Dib Lutfi está concentrada na operação com a câmera no ombro, mas não significa que é o único, como procura mostrar a reflexão sobre o modo como ele se apropriou das possibilidades de controle de luz na seção anterior. A movimentação intensa da sua câmera dará unidade à imagem também ao permitir e favorecer a incidência de luz diretamente na objetiva da câmera. Às vezes, acidentalmente; às vezes, criativamente; por outras, as duas coisas complementando-se.

Consideremos, pois, o plano 38, em que a câmera inicia o quadro revelando o detalhe de um pé descalço de alguém que está sentado ao lado de outra pessoa. Todo o movimento de câmera é muito brusco ao longo do plano. Ela está à altura do chão no início do plano e sobe para acompanhar um dos personagens que se levanta. Ao enquadrar um dos personagens em *contre-plongée*, há incidência de luz na objetiva e, consequente superexposição. A incidência, que se dá de forma fragmentada, resulta em clarões na imagem, tais como disparos de *flashes*.

Frame 44 – Incidência de luz diretamente na lente



Fonte: Fotograma extraído do filme *Os Deuses e os Mortos*.

A câmera assume uma postura condizente com o estado conturbado dos personagens que estão na cena. A câmera é intencionalmente posicionada em *contre-plongée* de modo a evidenciar os espaços por entre as folhas e galhos por onde os raios de sol incidirão na objetiva. A movimentação da câmera parece motivada pelo objetivo de superexpor a imagem. A luz aparece como um elemento de composição do plano.

Esta associação de luz e movimento ainda será notada em planos maiores. Em lugar de incidência fragmentada, haverá uma maior e mais definida permanência desta impressão de luz na lente da câmera, revelando uma admissão de determinados níveis de incidência de luz,

medidos pela formação de *flare*, por sua vez assumido como elemento de composição. Concluiremos isso ao analisar o plano 37, em que em momento algum há esforço da câmera no sentido de eliminar a forma hexagonal característica do *flare*.

Frame 45 – Geração de forma hexagonal (*flare*)



Frame 46 – Geração de *flare*



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Os Deuses e os Mortos*.

O efeito desaparece quando a câmera muda o ângulo para continuar acompanhando o personagem. O plano é executado em dois tempos, assim descritos e analisados: 1) A câmera sai, lentamente, do repouso, num movimento da esquerda para a direita, enquadrando, inicialmente, parte da vegetação para depois enquadrar uma mulher que vem caminhando pela plantação. O esforço da câmera é por mantê-la enquadrada, sempre priorizando o lado direito do rosto dela que está levemente sob a sombra provocada pela luz natural dura. O lado esquerdo do rosto dela está iluminado. Mantém-se o enquadramento em plano médio, variando para *close*, em alguns instantes em virtude do próprio movimento; em outros, numa aproximação nítida para valorizar a fala da personagem. Durante o movimento, a câmera muda suavemente de posição em relação ao sol (fonte de luz), o que provoca a incidência de raios de luz diretamente na objetiva e resultando em *flare* na parte superior do quadro; 2) depois de um instante acompanhando a personagem, a câmera inicia um movimento da esquerda para direita, saindo da personagem para um grupo de pessoas que se contorce no chão, como que num transe. Neste segundo tempo do plano, a câmera deixa a característica testemunhal/observadora, para adotar uma postura de ponto de vista, como que perscrutando os personagens que estão sob as sombras dos cacauzeiros, iluminados parcialmente, já que há muita sombra em seus rostos e corpos. A câmera impõe um ritmo conforme o movimento dos atores. Às vezes, enquadra-os em plano geral, às vezes, em *close*. Mesmo sob os galhos das árvores, alguns raios de luz incidem sobre a lente da objetiva, provocando *flare*. Escutando o próprio diretor de fotografia, teremos mais elementos para pensar a relação *luz x movimento*

de câmera. No mesmo já citado *Iluminados*, Lutfi deixa claro como é prioritário, em seu deslocamento físico, a atenção aos atores: “Eu tô mais acostumado com isso, essa coisa da simplicidade, sabe? De acompanhar mais o lance da interpretação do ator. Acho que o mais importante é o conteúdo, assim. Eu tenho a impressão que o ator espera muito para poder interpretar” (ILUMINADOS, 2005). As palavras reforçam o que se constata nos planos do filme. No que diz respeito à participação da luz, a atenção é tão grande que ocasiona a incidência acidental de luz em determinados momentos e que passa a ser assumida pelo fotógrafo como elemento de composição. O envolvimento afetivo com os atores libera a câmera a ponto de fazer surgir os efeitos de *flare* no plano 37 e também no 53.

Neste segundo, o plano também será caracterizado por movimento de câmera com incidência de luz na lente da câmera. Para descrição da tomada, será necessário dividi-la em tempos, pois a câmera muda de direção e de ângulo de ataque várias vezes ao longo dos mais de cinco minutos de movimento. O ritmo da câmera acompanha o ritmo dramático dos atores: 1) A câmera inicia o plano já em movimento de acompanhamento de personagem feminina 1 que caminha em direção à zona sombreada onde estão os personagens do plano anterior. Ela atravessa o espaço e sobre a roupa e rosto dela são projetados raios de luz. Este primeiro tempo finda num plano conjunto em que a personagem feminina está no canto direito da imagem. No centro, ao fundo e ao lado esquerdo, estão outros personagens. O foco é seletivo e a destaca no quadro. A câmera, que inicia o plano enquadrando-a de frente, termina o primeiro movimento posicionada de modo a evidenciar mais o lado esquerdo do rosto da personagem; 2) A câmera inicia movimento da direita para a esquerda, ajustando o foco, enquadrando personagem masculino que entra no quadro. A câmera é afastada, aumentando o número de elementos na composição. Nestes movimentos laterais, inicia-se a incidência de luz diretamente na objetiva da câmera, resultando em *flare*, no canto superior esquerdo da imagem, região da imagem onde haverá, em diversos momentos, superexposição. O ritmo da câmera acompanha o da ação do personagem masculino principal na tomada, acompanhando os passos lentos que ele dá para frente, até se apoiar no tronco de um cacaueiro, se desequilibrar e cair de joelhos com um galo nas mãos. Quando ele solta o animal e coloca sangue pela boca, a câmera está à altura do rosto dele no chão. Ele está em zona onde há muita incidência de luz e há superexposição na roupa branca que ele usa. O movimento encerra depois que ele pega folhas secas em meio à lama e leva a cabeça ao chão. A câmera está bem próxima do personagem e o foco é indefinido; 3) A indefinição do foco no

movimento anterior é justificado pelo movimento que a câmera faz no terceiro tempo, de baixo para cima, ao nível do personagem no chão, para enquadrar uma segunda personagem feminina que está em segundo plano. Configura-se uma mudança de foco seletivo. Quando a câmera a enquadra inteiramente, o foco já está concentrado nela. Conforme a personagem caminha em direção ao lago, do lado esquerdo do quadro, o operador se levanta, saindo do nível do chão para acompanhar o movimento da personagem. A imagem é superexposta resultando em *flare* na parte superior esquerda do quadro e também no centro da imagem. O efeito é assumido pelo fotógrafo que continua fazendo um movimento lento de câmera, no ritmo dos passos da personagem que estará enquadrada por inteiro neste tempo da câmera. A contraluz intensa será reduzida quando a câmera descer ao nível do lago, acompanhando a personagem. O efeito desaparece de quadro pela movimentação da ação, não por escolha do fotógrafo. A superexposição reduz. O operador entra na água para fazer um movimento semicircular em torno da personagem para enquadrá-la de frente; 4) A câmera faz movimento de cima para baixo para enquadrar a personagem em *contre-plongée*, em primeiro plano, buscando revelar os personagens e ação que acontecerá em segundo plano. O quadro mantém a personagem cantando em primeiro plano e a personagem feminina que aparece no início da tomada também enquadrada em segundo plano. Há superexposição nos rostos das duas personagens e na roupa da que está em primeiro plano. Ao longo deste quarto tempo, a câmera fará um sutil ajuste, conforme o movimento da personagem em primeiro plano quando ela olha para o lado direito do quadro; 5) Um novo movimento da câmera se iniciará dentro do plano quando quatro personagens masculinos, em segundo plano, caminharem em direção ao corpo que está no chão. A câmera fará movimento da esquerda para a direita, associado à mudança de foco, e tirando de quadro a mulher em primeiro plano. Está ainda associado a este movimento e à mudança no foco, a alteração do ângulo de ataque, que abandona o *contre-plongée*. A câmera acompanha o deslocamento dos homens que levam o corpo, acompanhados de três mulheres. Eles deixam a área iluminada com luz dura para seguir em direção ao interior da mata. O plano termina instantes depois da saída dos personagens de quadro.

Pela movimentação da câmera no plano como um todo, concluímos que seja lá qual fosse a posição que a câmera iniciasse em relação à ação, em algum momento haveria superexposição. A estratégia de movimentação da câmera de Lutfi adotaria, em qualquer circunstância, uma (semi) circularidade do movimento em torno dos atores, encontrando a

fonte de luz (sol) em algum instante da trajetória. Colocando o acompanhamento dos atores como questão prioritária, não há, nestes planos destacados, uma preocupação específica com a incidência de luz, tornando-se ela uma consequência do jeito de fazer o movimento. Ao longo do descolamento da câmera nos planos 37 e 53 eles são assumidos.

Contudo, para encerrar como começamos, e com vistas ao capítulo seguinte, findamos com o destaque ao plano 37, este, sim, intencionalmente superexposto. As folhas e galhos de árvores ajudam a conter o fluxo de luz que, caso não fosse controlado, iria superexpor excessivamente a imagem. Lutfi consegue controlar o volume de luz porque as folhas e galhos o tornam gradual. O consórcio de câmera movente com luz incidente, um dos poucos na cinematografia de Lutfi, passará, a partir de agora, a compor o conjunto de imagens em torno do qual propomos reflexões no próximo capítulo que tem o processo criativo a partir da luz, como elemento principal. A câmera dramatúrgica e/ou coreográfica de Dib Lutfi abre caminho, deste modo, para uma cinematografia caracterizada pela expressividade do uso de fontes naturais e artificiais de luz. Se num primeiro momento, a engenhosidade de Edgar Brazil é a linha condutora e neste segundo capítulo, conectamos as ideias a partir da forma como Dib Lutfi opera a câmera no ombro, no capítulo seguinte, adotamos a maneira como Walter Carvalho utiliza os recursos de iluminação, a ponto mesmo de colocar os jogos de luz e sombra como personagens. Nesta seção de transição para um novo capítulo, cabe não apenas introduzir um novo elemento que será, a partir de agora explorado, mas sublinhar as ressignificações que serão sofridas por um elemento até aqui presente: o corpo. As disposições corporais que começaram a ganhar contornos consideravelmente nítidos no final do primeiro capítulo, na experiência de Edgar Brazil, e que alcançaram ponto alto na análise da experiência fotográfica de Lutfi, é realocada na prática de Walter Carvalho, como se verá. A partir daqui, estaremos diante de uma experiência em que o corpo ganha aspectos mais sutis, repercutindo em movimentos de câmera realizados com instrumentos especialmente desenvolvidos para suportar e propiciar os movimentos do corpo. As investidas corporais estarão condicionadas aos suportes técnicos; e os artefatos, neste caso específico, estarão à disposição de um controle das condições de luz.





#### 4 WALTER CARVALHO: UMA MEMÓRIA DE LUZES E SOMBRAS

Se a forma da operação da câmera feita por Dib Lutfi o conduzira a uma relação evidente com o fenômeno da incidência de luz diretamente na objetiva da câmera, o que veremos com Walter Carvalho é uma manifestação intencional intrínseca à própria condição da direção de fotografia que pratica. Deste modo, dedicando um capítulo à reflexão acerca da experiência fotográfica de Walter Carvalho no filme *Lavoura Arcaica*, damos um passo a mais no conjunto de práticas e critérios referentes à direção de fotografia para encontrar uma utilização criteriosa dos artifícios de iluminação, seja ela natural ou artificial. O que se apresenta de uma forma diferente de Lutfi, de quem sublinhamos a atenção dedicada à postura e aos movimentos da câmera. A mera observação destas diferenças entre os fotógrafos nos levará à paráfrase que dirá que cada diretor de fotografia resume à sua maneira a história da direção de fotografia<sup>72</sup>, tomando de empréstimo a ideia deleuzeana atribuída aos pintores. Da vasta obra e amplo repertório cinematográfico de Walter Carvalho, a luz será escolhida como elemento disparador de nossas reflexões.

Nesse filme, bastarão pouco mais de duas dezenas de planos (apenas o início de um filme que tem 840 planos) para testemunharmos experiências arrojadas de trabalho de luz. E já que o tema da superexposição encerrou o nosso último capítulo, poderemos, perfeitamente, citar o plano 27 para iniciar a apresentação das tomadas que suscitarão a reflexão. Fazendo uso de um espelho em cena, e do jogo possível de reflexos de luz, presenciamos a indução a uma superexposição acentuada quando o personagem abre a porta abruptamente e sai do quarto.

Frame 47 – Parte inicial do plano  
(silhueta do rosto)



Frame 48 – Parte final do plano  
(Imagem com superexposição)



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Lavoura Arcaica*.

<sup>72</sup> Gilles Deleuze intitula o capítulo 14 do livro *Francis Bacon: lógica da sensação*, de “Cada pintor resume à sua maneira a história da pintura...”

A imagem fica totalmente esbranquiçada, como um resultado da grande incidência de luz diretamente na câmera. Esta intencionalidade do fotógrafo ficará ainda mais evidente se tomarmos o plano 81 como referência. Ele nos fará perceber que, enquanto a incidência de luz nas imagens de Lutfi é uma consequência do jogo de corpo, nos registros de Carvalho, ela configura o próprio objetivo. Valemo-nos do próprio mecanismo de movimento da câmera. Se de um lado, a câmera de Lutfi percorre os espaços, priorizando as ações dos personagens e no meio do caminho encontrando os raios de luz; de outro, a câmera de Carvalho faz sutis movimentos a fim de enquadrar cuidadosa e gradualmente os raios de sol. Observemos o plano 81 detidamente. O movimento de *tilt*, de baixo para cima, parte do repouso, enquadrando a penugem na cerca, em contraluz, em direção aos galhos da árvore, enquadrando o sol e seus raios visíveis como elementos de composição, o que resulta em efeito de *flare* atravessando o quadro. Talvez, por isso mesmo, o resultado esbranquiçado de alguns *frames*, como resultado estético intencional de superexposição.

Frame 49 – Efeito intencional de *flare*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

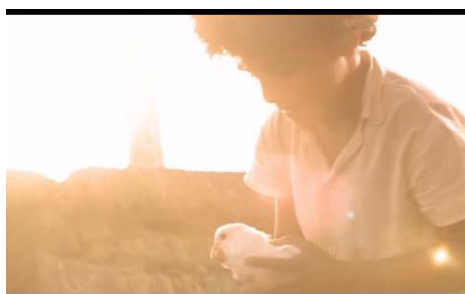
A contraluz na fotografia de Walter Carvalho será utilizada, de forma recorrente, como elemento narrativo. É por meio dela que ele participa da construção da forma da imagem do filme. O objetivo fotográfico é, por vezes, materializado neste contato premeditado com os volumes de luz. Nesta seção introdutória, caberá entender que mesmo quando acompanha a ação dos personagens, há evidências desta intencionalidade em incluir a fonte de luz como elemento da composição, como exemplificará o plano 541, executado em diferentes tempos, dos quais destacamos inicialmente o primeiro, quando a câmera sai do repouso, ao nível do chão, para acompanhar o movimento de André (ainda criança) que se levanta. O quadro sai de uma imagem de fotometria equilibrada para uma imagem intensa e intencionalmente superexposta (contraluz do sol), resultando em grande incidência de luz na objetiva e *flare* na

imagem. A posição da câmera em relação à fonte de luz evidencia que havia intenção de enquadrar a fonte de luz assim que o menino se levanta para saltar o muro. No segundo tempo do plano, ainda com imagem superexposta, a câmera faz movimento de panorâmica para a esquerda, acompanhando o deslocamento do menino até que ele sobe no muro de pedras, bem como no terceiro, em que à medida que o menino sobe no muro e salta – ainda em superexposição – a câmera faz um movimento de aproximação na direção do muro (movimento característico de grua ou *steadicam*) para cima, enquadrando o menino (em plano geral) que corre pelo descampado. A partir deste instante, a superexposição reduzirá consideravelmente. Importa-nos compreender a dimensão incidental desta luz na câmera, justamente, no momento em que o menino salta o muro, ficando entre a câmera e a fonte de luz.

Os efeitos de luminosidade provocados pela posição, ângulo, altura da câmera serão mais um dos elementos constitutivos da imagem. Participando da construção do aspecto da fotografia do filme, ele acrescenta um dígito fotográfico remanescente de sua experiência prática, dotando a imagem de elementos visuais que Deleuze, em sua reflexão acerca da pintura, chamaria de “valores dinâmicos figurais” (DELEUZE, 2007, p. 150). Significará compreender, neste sentido, que o diretor de fotografia produz os componentes geradores de sentidos criando elementos visíveis, neste caso inundando o quadro de luz, adicionando nova monta visual aos movimentos de câmera. Eis o plano 122, em que contraluz é utilizada, mais uma vez, como elemento narrativo associado a um movimento de *tilt*, de baixo para cima, percorrendo as folhas e galhos da árvore, por onde incidem raios que cobrem a imagem de luz. O recurso possibilita uma superexposição generalizada que deixa a imagem dourada, talvez mal-sucedida do ponto de vista de uma tradução figurativa, contudo bem-sucedida da perspectiva da intervenção fotográfica, visto que criadora de condições de florescimento de sentidos em torno do filme, a partir de uma atmosfera criada pelo recurso fotográfico. Este plano é integrante de uma sequência em que a família inteira dança no terreiro da casa, com várias pessoas se divertindo, das quais se destaca Ana, que, sensual, dança no meio da grande roda que os convidados organizam. É uma sequência de planos que têm a voz de André em *off*, narrando, ao nosso ver, a construção do intenso sentimento que alimentaria pela irmã. A luz é sugestiva, neste sentido, ao criar um espaço luminoso de baixa temperatura de cor, deixando a imagem quente, com predominância de vermelho e amarelo a partir dos espectros de luz. A intensidade dos raios luminosos são, igualmente, sugestivos, à medida em que

incidem por entre as folhas e galhos das árvores, “inundando” a imagem com raios luminosos de baixa temperatura de cor. Este recurso de luz para a criação de sentidos é notado no contraponto com outros planos do filme, destacados pelo próprio fotógrafo no conteúdo dos “Extras”<sup>73</sup> de *Lavoura Arcaica*. Ali, em seu depoimento, Walter Carvalho evoca a referência que, a todo instante - durante as filmagens -, Luiz Fernando Carvalho fazia à “luz boa da infância”, presente na narrativa de Raduan Nassar, no livro *Lavoura Arcaica* (1975), que deu origem ao filme<sup>74</sup>.

Frame 50 – Menino André brinca com a pombinha



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

A sequência supracitada contrasta com tomadas como a que enquadra o menino André (plano 541), em que a câmera acompanha o movimento da criança que se levanta para subir e depois saltar do muro. Sobre este plano, cabem as palavras do próprio fotógrafo, para enfatizar a ideia dos sentidos agregados às estratégias de iluminação:

Então é uma outra luz, é uma luz que tem mais intensidade de azul e brancos. A infância é o símbolo da pureza, das paixões sinceras, se você começa a juntar isso, isso começa a ter uma cor pra você, de transparência, de leveza. Tem o Andrezinho quando tá correndo nos pastos, quando tá com a pombinha, quando tá desejando a pombinha do mesmo jeito que ele vai desejar depois a irmã (LAVOURA, 2001).

A luz quente que ilumina a dança sensual de Ana encontra contraponto, ainda, quando consideramos outras diferentes tomadas que enquadram a personagem. Se na roda, a dança dela é quase que provocativa, alimentando o sentimento que sustenta a narração do

<sup>73</sup> O material contido nos “Extras” de *Lavoura Arcaica* é dividido em três partes: “Que teus olhos sejam atendidos”, “Uma conversa: primeira projeção – Canadá 2001” e “Nosso Diário”, parte em que diretor, fotógrafo, diretora de arte, compositor de trilha sonora e atores revelam detalhes da produção.

<sup>74</sup> O filme é uma adaptação do livro homônimo (trabalho de estreia) do escritor paulista Raduan Nassar.

personagem que, por ela, nutria esse desejo, em dados momentos, a luz trabalha a serviço da construção de outro sentido para o filme. Ouvimos o delineamento desta intencionalidade, primeiro nas palavras de Carvalho:

Ana. A Ana tem vários momentos, tem um momento que a imagem é lírica: ‘Waltinho, esse momento aqui é lírico’ (dizia o diretor Luiz Fernando Carvalho). Eu não podia chegar com uma luz batendo na Ana, a luz tinha que ter um anteparo, ela tinha que pegar uma luz rebatida, a luz jamais poderia estar direta na Ana, ela tinha que estar sempre rebatida nesses momentos de delicadeza da Ana, pombinha branca da infância (LAVOURA, 2001).

*Frame 51 – Fotograma do plano 533. Luz natural de alta temperatura de cor*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Esta intenção é notada quando Ana acompanha o rebanho (plano 533), em cenário iluminado por luz de alta temperatura de cor, difusa. Os raios não incidem diretamente nela, bem como no plano (489) em que a câmera faz função subjetiva, enquadrando Ana pelos espaços da janela. Diferente do plano que tomamos inicialmente como referência, a luz é invisível, de modo que notamos o seu resultado projetado suavemente na personagem. Haverá, contudo, na sequência que destacaremos, a seguir, um recurso aparente de luz.

Os pontos luminosos que víamos incidindo na lente conduzida por Lutfi, serão captados mais criativamente por Carvalho, de modo a compor as imagens resultantes de uma câmera que se movimenta por diferentes ambientes. Haverá projeção de *flares* quando a câmera fixa enquadrar André (plano 501) diante da janela (olhando para a área externa pelas frestas), em contraluz, silhuetado, preparando-se para sair do repouso quando ele abrir a janela para chamar pela irmã. Associando-se ao movimento de panorâmica para a direita, com *tilt* para cima, o segundo tempo da câmera finda com o enquadramento do sol de frente, em contraluz acentuada que incide diretamente na lente. Uma vez mais, a imagem fica, por instantes, intencionalmente superexposta.

Sem perder de vista a inspiração deleuzeana, é como se em seu processo criativo o fotógrafo procedesse a “invenção de formas em variação” (DELEUZE, 2007, p. 140) por meio do uso da variabilidade da luz. A leitura que o filósofo dedica à obra de Francis Bacon instiga-nos a pensar nas formas singulares obtidas por Carvalho ao submeter a câmera às condições incidentes da luz. Sustentados neste exercício filosófico, tomaremos os planos filmados por Carvalho como “Figuras”, valendo, neste sentido, o entendimento de Deleuze acerca do modo como Francis Bacon faz uso da lei do diagrama, assim resumida pelo filósofo: “parte-se de uma forma figurativa, um diagrama intervém para borrá-la, e dele deve surgir uma forma, de natureza inteiramente diferente, chamada *Figura*” (DELEUZE, 2007, p. 156). Isso significaria dizer que, quando no plano 570 a câmera faz uma aproximação da janela que está aberta enquadrando o menino em contraluz intencional, há a aplicação de um método de trabalho que localiza a imagem num espaço autêntico e sugerindo algo diferente do que seria a percepção deste espaço a olho nu, por exemplo. Ao compor, o fotógrafo soma qualidade à imagem, intervindo na elaboração visual que está sob sua responsabilidade.

Será curioso notar que na leitura deleuzeana – ainda para fins introdutórios ao que sucede neste capítulo – aquilo que é definido como *Figura* dialoga com a noção de memória, tão cara à nossa investigação. Além do mais, Gilles Deleuze, ao refletir sobre a obra de Francis Bacon, utilizará de sua – já citada e conhecida por nós – interlocução com Marcel Proust para evidenciar alguns aspectos da relação *Figura x Memória*<sup>75</sup>. Deter-nos-emos às palavras de Deleuze:

No início de seu livro sobre Bacon, John Russell invoca Proust e a memória involuntária. No entanto, parece não haver grande coisa em comum entre o mundo de Proust e o de Bacon (embora Bacon invoque frequentemente o involuntário). Mesmo assim, tem-se a impressão de que Russell está certo. Talvez seja porque Bacon, quando recusa a dupla via de uma pintura figurativa e de uma pintura abstrata, se coloca em situação análoga à de Proust na literatura. Proust, com efeito, não queria uma literatura abstrata “voluntária” demais (filosofia), tampouco uma literatura figurativa, ilustrativa ou narrativa, capaz de contar uma história. Aquilo de que ele fazia questão, o que queria revelar, era um tipo de *Figura*, arrancada da figuração, despojada de toda função figurativa: uma *Figura* em si, a *Figura* em si de Combray, por exemplo. O próprio Proust falava de ‘verdades escritas com a ajuda de Figuras’. Se ele confiava em muitos casos na memória involuntária, é que esta, ao contrário da memória voluntária que se contentava em ilustrar

---

<sup>75</sup> Aqui, há referência à memória involuntária, ideia ampliada por Gilles Deleuze, a partir de sua leitura da obra de Marcel Proust.

ou em narrar um passado, conseguia fazer surgir a pura Figura (DELEUZE, 2007, p. 71 e 72).

Utilizando a reflexão dedicada a um pintor e a um escritor como modelo analítico para a obra fotográfica de Carvalho, tomamos o conjunto de planos filmados por ele (da mesma forma como procedemos com Brazil e Lutfi) como *Figura*, entendendo cada plano como uma expressão em si da memória. O esforço que seguirá nas próximas páginas, portanto, terá como objetivo o delineamento dos elementos visíveis do trabalho do diretor de fotografia como resultantes do procedimento de uma memória involuntária, tal como a compreendia Marcel Proust, na leitura deleuzeana, que pensa o entrelaçamento das sensações passadas e presentes numa articulação com a *Figura*, como já observáramos.

O que para Deleuze é ponto de passagem em seu constructo, objetivando a demarcação do espaço de nitidez e alcance de uma lógica da sensação nas pinturas de Francis Bacon, para nós serve como ponto nodal na interligação entre memória, ato criativo e direção de fotografia. Importa-nos, portanto, o acoplamento das sensações ao fenômeno de memória, materializado no ato criativo do diretor de fotografia em questão. Interessa, a partir da reunião de características, e consequente análise, perceber a ressonância da manipulação de sensações passadas e presentes nos planos cinematográficos. Valerá, assim, o complemento a esta ideia deleuzeana apresentada por Luc Vancheri, ao compreender que o regime figural da situação fílmica conduz a uma distinção entre os valores da imagem do conteúdo de uma figuração (VANCHERI, 2011, p. 15). Isso servirá como alerta na consideração de que Carvalho executará os planos por meio de uma busca de criação de atmosferas por meio dos elementos fotográficos à sua disposição, para além de uma busca pelo figurativo. A busca deleuzeana servirá de inspiração para buscarmos o papel da memória nesta construção fotográfica.

### 3.1 LUZ E INTENCIONALIDADE

Ao se debruçar sobre o tema “Pintura e sensação”<sup>76</sup>, Gilles Deleuze abre-nos o caminho para um esclarecimento objetivo do que venha a ser a sensação, o nome utilizado por Cézanne, segundo ele, para nomear a *Figura*, por sua vez entendida como “uma forma sensível referida à sensação” (DELEUZE, 2007, p. 42). Indo mais adiante, o filósofo

---

<sup>76</sup> Capítulo 6 do livro *Francis Bacon: a lógica a sensação*.



aprofundará a questão ao dizer que “Toda sensação e toda Figura, já é sensação ‘acumulada’, ‘coagulada’, como em uma figura de calcário” (DELEUZE, 2007, p. 44 e 45). O exemplo parece resumir a ideia que temos trabalhado, compreendendo a materialidade fílmica como um ápice dos encontros de diferentes momentos de uma memória técnica. Além do mais, uma forma construída com o tempo, reunindo forças (procedimentos) que resultarão numa determinada forma. O que nos servirá de alicerce para pensarmos, nesta seção, especificamente o elemento da contraluz evidente em planos filmados por Carvalho. A metáfora da figura de calcário, como sendo uma reunião de métodos e fazeres vem a calhar com a possível aproximação dos planos filmados pelo diretor de fotografia com a imagem da escultura, tomando o plano cinematográfico como um resultado plástico da modelação de elementos como a luz. Neste caso específico, a luz que incide na câmera, mas que modela, dá tridimensionalidade ao que está à frente da câmera. Isto ficará mais claro quando observamos o delineamento que a luz das velas, em segundo plano, provoca em seu cabelo, a partir de uma variação intencional de ângulo de câmera, da esquerda para a direita – e depois ao contrário –, variando o enquadramento do rosto do personagem e promovendo uma movimentação da contraluz (plano 212).

Haverá isso também na escolha pelo ângulo e posicionamento da câmera em relação ao menino que se balança pendurado no galho da árvore (plano 351), enquadrado em *contre-plongée* e em contraluz intencional. Walter Carvalho utilizará a maleabilidade do posicionamento do equipamento de registro para incluir a luz do sol como elemento provocador de superexposição que resultará na projeção de efeitos de *flare* na imagem em alguns momentos. Outros planos vão no mesmo sentido, como quando a câmera enquadra Pedro dançando na festa da família (107). Também em *contre-plongée*, o personagem está intencionalmente enquadrado, e a câmera age premeditando a movimentação que ele vai fazer ao dançar, saindo da frente da fonte de luz (sol) e resultando numa superexposição induzida. De forma similar (plano 282), a câmera também assume postura premeditada no plano pertencente à sequência do momento em que André sai de casa. A câmera inicia o quadro enquadrando parte de madeira da cancela, para depois fazer movimento para a esquerda, enquadrando tanto o personagem quanto a fonte de luz (o pôr-do-sol) em segundo plano, favorecendo a incidência direta de luz.

O comportamento da câmera de Walter Carvalho, nesta relação com a luz, e pensado a partir desta construção metafórica da figura de calcário proposta por Deleuze, nos aproximará

de outra ideia do filósofo: “a preexistência de um passado em geral, a coexistência de todos os lençóis de passado, a existência de um grau mais contraído” (DELEUZE, 2005, p. 122-123). Ao modo deleuzeano, chamaremos esta expressão do fotógrafo de imagem-tempo, no nosso caso não ligado ao sentido temporal do enredo (o que seria aceitável em *Lavoura Arcaica*<sup>77</sup>), mas no que diz respeito ao tempo que envolve o diretor de fotografia e sua memória. A inspiração deleuzeana nos levará a considerar o resultado da prática fotográfica de Carvalho como uma simultaneidade de *pontas de presente*. O manejo com a câmera persegue a incidência de luz, acompanhando a ação do personagem, como que alocando a fonte de luz, ou os seus efeitos, no espaço composicional. Vejamos o suave *contre-plongée* (plano 91) em que a câmera enquadra, em plano médio, um homem que toca um instrumento de sopro. No canto esquerdo superior há uma pequena e discreta zona de superexposição que revela o posicionamento em contraluz, sem que a fonte de luz esteja aparente, mas intervindo na imagem com a sutil superexposição. O fotógrafo parte de seu repertório que limita o nível da superexposição, escolhendo o grau desta interferência de luz. Em outros casos (plano 71), haverá uma opção pela utilização de contraluz de outra natureza. Quando a câmera faz um movimento de ajuste de quadro para enquadrar também a mãe do menino que aproxima seu rosto do dele para falar-lhe algo – com uma iluminação suave em primeiro plano, é revelada uma fonte de contraluz que entra pela janela. A posição da câmera possibilita uma superexposição no canto superior esquerdo da imagem (apenas na região da janela). A contraluz sugere uma luz intensa na parte exterior. Não há subexposição em primeiro plano porque há luz de compensação que ilumina os rostos dos personagens em primeiro plano.

Esta mesma estrutura de posicionamento de fontes de luz será percebida novamente (plano 267), com a diferença de que há um controle maior da fonte de contraluz. A janela, em segundo plano, enquadrada nos instantes iniciais da tomada tem uma cortina que, neste caso, servirá como uma espécie de difusor que controla o volume de luz, reduzindo a entrada de luz.

*Frame 52 – Cortina cumpre papel difusor*

---

<sup>77</sup> O filme dirigido por Luiz Fernando Carvalho caberia perfeitamente no modelo deleuzeano de leitura, pois o roteiro é construído com base num deslocamento por entre os diferentes lençóis de passado ocupados pela família. A narrativa conduz a história passando pelo que foi, pelo que é e pelo que será, num fenômeno de “simultaneidade dos três tempos implicados”, como dirá o próprio Deleuze (DELEUZE, 2005, p. 124). Interessanos tomar estas ideias como inspiração para promover, no entanto, um deslocamento conceitual necessário, já que o que nos interessa está no ato criativo do diretor de fotografia, ele mesmo um indivíduo que experiencia a atualização de *pontas de presente*.



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Na sequência do plano, esta cortina provocará uma variação na luz que entra no ambiente onde os dois irmãos conversam, suavizando o volume de luz. Esta mesma interferência na fonte de luz (atribuição básica da função do diretor de fotografia) será também percebida na contraluz provocada pelo abajur (298) que ilumina o interior do quarto, onde a prostituta arruma a cama. Esta fonte de luz está sobre o criado mudo no canto esquerdo do quadro iluminando a personagem da esquerda para a direita. Como o abajur tem uma espécie de difusor, a luz resultante é difusa e não cria sombras muito definidas. Quando a personagem se senta na cama, esta fonte passa a ser contraluz que a ilumina. No canto direito da imagem, está André, em outro espaço do quarto iluminado por luz indireta da esquerda que não é aparente.

Dado à natureza do trabalho do fotógrafo, haveremos de levantar a questão de até onde vai a intervenção do fotógrafo num plano como este último. Neste caso, pode significar a interferência do fotógrafo até mesmo na lâmpada que constitui o abajur, por sua vez um elemento cênico de responsabilidade do departamento de arte do filme. A escolha do fotógrafo terá a ver com a intensificação da fonte de luz e controle necessário à sua inclusão em quadro. Com a ajuda de Deleuze, caberá perguntar: onde está esta imagem criada pelo fotógrafo? Quais heranças estão implicadas nestas formas obtidas? O filósofo entenderá ser “inexato considerar a imagem cinematográfica como estando, por natureza, no presente” (DELEUZE, 2005, p. 129). Pensaremos a mesma coisa ao associar a imagem fotográfica às pontas de presente (reunindo os três diferentes tempos) que têm o seu ápice nos elementos visíveis fotográficos da imagem. O fotógrafo projeta um futuro, numa evocação de presentes. Especificamente atidos à expressão do fotógrafo, apreenderemos outra ideia deleuzeana que entende que “essas regiões de passado tem um curso cronológico que é o dos antigos presentes aos quais elas remetem” (DELEUZE, 2005, p. 130). As estruturas estéticas e técnicas que o informam são coexistentes nestas soluções que Walter Carvalho cria.

Este repertório é materializado quando o fotógrafo faz uso de leis da física, num jogo de reflexão, por exemplo, no enquadramento (plano 25) do rosto do personagem André diante do espelho, só que olhando para a direção onde está o irmão Pedro. A imagem mantém a subexposição gerada pelo reflexo da luz no espelho que incide diretamente sobre a objetiva da câmera. A posição da câmera proporciona a divisão do quadro num jogo de contraste de luz e sombra. No lado direito da imagem, está a silhueta do rosto do personagem André que é obtida pela contraluz da porta de vidro. Esta mesma porta permitirá a entrada de luz que iluminará o lado esquerdo do rosto, evidenciado no reflexo do espelho. No lado esquerdo da imagem, o rosto do personagem é enquadrado em sua totalidade e pode-se ver que o lado direito do rosto está sob sombra. O plano é um jogo de reflexão, tanto de imagem, quanto de luz.

A utilização do recurso de contraluz continua neste caminho de complexificação quando somado aos longos movimentos de câmera, como aquele feito com carrinho e panorâmicas dentro do espaço da cozinha (plano 77). Trata-se de um plano-sequência que chama a atenção pela relação com as contraluzes que incidem no espaço pelas inúmeras portas e janelas. A câmera está posicionada de dentro do espaço, enquadrando a parte externa da casa o tempo todo. No primeiro tempo do movimento, a câmera está fixa e na parte superior, parte da janela, que está aberta, projeta contraluz, sem que haja superexposição. Quando a câmera inicia o primeiro movimento, para executar um movimento de panorâmica, da esquerda para a direita, acompanhando a mãe que entra no quadro com uma criança no colo, porta e janela abertas serão enquadradas quase que totalmente, resultando em superexposição. Neste momento, a mãe que leva uma criança no colo, está silhuetada. Este mesmo grau de superexposição é notado durante o movimento que a câmera faz acompanhando a mãe que caminha em direção à mesa. Após o movimento de panorâmica de 180°, tem início o que chamamos de quarto tempo do plano, iniciado enquanto o movimento de panorâmica está terminando. A câmera avança em direção à janela (aparentemente num movimento de *travelling*), utilizada como uma espécie de moldura para enquadrar uma menina que está na parte externa da casa, com alguns frutos sobre a cabeça, caminhando em direção à janela. Novo tempo do plano é instaurado assim que a menina muda a direção para caminhar paralelamente à janela da casa, iniciando um movimento de *travelling*, da esquerda para a direita. A descrição do plano até aqui (pois ele ainda continuará) será suficiente para fazer perceber que o índice de superexposição do início do plano é justificado pela

continuidade do movimento, já que o objetivo fundamental é estabelecer a fotometria de modo a evidenciar a menina que caminha do exterior para o interior da casa. Por isso, a mãe que está no interior da casa aparece em subexposição inicialmente, com controles definidos para a continuidade do movimento.

Esta potencialidade do movimento também será explorada quando a câmera acompanhar a movimentação do personagem André pelo interior de uma casa abandonada (plano 576), numa tomada totalmente caracterizada por contraluz que incide pelas janelas que estão todas abertas. Esta condição de iluminação associa-se ainda à movimentação do ator pela casa, que será acompanhada em movimentos de panorâmica para a direita, a todo instante priorizando alguma janela ou porta. Ao final do movimento, a câmera terá feito um giro de 360°, na maior parte do tempo enquadrando André, que está à procura da irmã, em contraluz. É como se o ritmo da câmera fosse ditado pela busca pela subexposição de André, sempre enquadrado em relação às entradas de luz de portas e janelas. Isso ficará mais evidente em outro plano também executado com longos e estáveis movimentos de câmera, parte deles sobre trilhos. Neste outro plano (236), a busca por contraluz é motivadora de um movimento acentuado de câmera. E aqui, a intencionalidade vai na direção da busca por atendimento da demanda da narrativa. Trata-se de movimento executado com o recurso de uma grua. Isto, ao se considerar que a tomada é iniciada numa composição do alto de uma árvore – por entre os galhos – e finda num plano conjunto sob a árvore, com o tronco da mesma árvore em primeiro plano. A câmera parte de um plano geral de cima de uma árvore, enquadrando a parte alta do tronco, além de galhos e folhas, em primeiro plano desfocado (usados como moldura), além de um segundo plano em que estão o pai, Pedro e André (ainda crianças), uma vaca e parte de um lago. Assim que o pai aponta para o alto da árvore, de longe, é iniciado o movimento de câmera, numa associação de perda de altura com movimento da direita para a esquerda<sup>78</sup>. Durante essa descida, a câmera passa bem próximo a galhos e folhas e faz um movimento sutil de *tilt*, de baixo para cima, enquadrando os galhos em contraluz aparente e incidente na objetiva, resultando em *flare* no quadro e superexposição. Chama a atenção a definição de

---

<sup>78</sup> A complexidade deste plano é ilustrativa da forma sutil como o corpo do fotógrafo atua em *Lavoura Arcaica*. O recurso aos artefatos torna esta movimentação corporal suave, havendo-se de se pensar que o diretor de fotografia pode ter operado a câmera, neste plano, de cima da grua. Trata-se, deste modo, de outra mobilidade corpórea. Não apenas o corpo se torna mais maleável na operação do equipamento, mas o conjunto câmera-corpo em si. A mobilidade anunciada na parte final do primeiro capítulo, nas primeiras investidas de movimentação de câmera na mão de Edgar Brazil, que, por sua vez, evoluiu para uma câmera emancipada em Dib Lutfi, parece ganhar uma expressão evolutiva – visto que transformada – da prática corporal do fotógrafo.

abertura de diafragma escolhida, que permite a retomada do enquadramento com adequação de fotometria às condições notadas na continuidade do movimento. O fotógrafo faz uma seleção de controle de luz que permite, num mesmo plano – sem a necessidade de mudança destes controles ao longo do movimento – a associação do enquadramento de uma área de incidência direta de luz com uma grande profundidade de campo.

Uma sequência destacável do filme também irá neste mesmo sentido da intencionalidade que se materializa a partir da resolução de problemas. A câmera estará preparada para registrar as silhuetas dos galhos e folhas das árvores provocadas por contraluz dos relâmpagos (planos 363 e 369). Nestes dois planos, a câmera está posicionada de modo a captar nitidamente os contornos e formas dos detalhes das árvores. Há, ainda, um fator elementar na construção dessa imagem, que é a cromia em preto em branco, que exigirá um esforço do diretor de fotografia na busca pela reprodução tanto da escala de cinzas quanto, neste caso, da latitude, esta relação de reprodução entre as altas e as baixas luzes<sup>79</sup>.

Por fim, destacaremos uma manifestação do recurso à contraluz (plano 681). Com a câmera fixa num plano geral, a mãe está de costas diante de um oratório no qual há cinco velas aparentes (em quadro) que servem de contraluz. A mãe está posicionada entre a câmera e as velas. Dessas, a que está no centro, acima do quadro com a imagem de Jesus Cristo ajuda a “descolar” (um jargão utilizado na cinematografia) a região da cabeça dela do fundo. O que significará dizer que esta contraluz ajuda a dar tridimensionalidade à imagem, criando um contorno em torno da cabeça da personagem, impedindo que os cabelos escuros se misturem com um fundo também escuro. Nesse plano, as fontes de luz farão parte da composição, cumprindo papel plástico, e também exercerão uma função técnica dentro do quadro. Poderíamos ainda fazer referência à fonte de luz (fora de quadro) que está posicionada acima da cabeça dela, iluminando a parte de cima da cabeça e parte das costas, revelando a textura do tecido da blusa que ela usa. Esta seção é encerrada, no entanto, enfatizando que a altura da câmera em relação às fontes de luz contribui para o relevo buscado na imagem. A modelação da personagem em quadro é assunto para a seção seguinte.

#### 4.1.1 Modelação e autonomia plástica

---

<sup>79</sup> O recurso ao preto e branco em meio às imagens coloridas do filme faz lembrar a sugestão de Walter Carvalho ao diretor Beto Brant que, no filme *Crime Delicado* (2005), utilizou imagens em P&B com sentido narrativo, promovendo um deslocamento espaço-temporal ao optar por este tipo de imagem. Uma sugestão dada pelo fotógrafo que o diretor acolheu (SALA DE..., 2013).

A fonte de luz que atua para além dos 90° em relação à câmera sofrerá uma alteração de posicionamento num conjunto numeroso de planos, ao longo do filme *Lavoura Arcaica*, para buscar resultados específicos, dos quais destacaremos aqui uma certa função modeladora, um tipo de luz (e resultado) muito praticado pelos diretores de fotografia. Com a ajuda da filosofia deleuzeana poderemos também dizer que “[...] a esses referentes virtuais chamaremos *tácteis*, como a profundidade, o contorno, o modelado etc.” (DELEUZE, 2007, p. 155). Investigando estes traços visíveis da imagem, nesta inter-relação com o pensamento deleuzeano, entenderemos que o modelado sugerido pela construção do filósofo, nos conduz ao que na técnica responde com o nome de luz modeladora. Este tipo de luz será caracterizado por certa angularidade em relação tanto à câmera quanto ao objeto filmado, estando normalmente posicionada a 135° em relação à câmera<sup>80</sup>. Percebemos esta luz em ação no grande plano do rosto da prostituta que conversa com André (plano 312). A fonte de luz utilizada é um abajur, posicionado a 135° em relação à câmera, resultando em sombras no lado esquerdo da personagem. Trata-se de uma luz modeladora difusa (o abajur tem natureza difusora). O ângulo da fonte de luz favorece uma modelação do rosto da personagem, dando-lhe tridimensionalidade, “descolando-a” do fundo, delineando o lado direito de seu rosto. Este plano acaba sendo um representante da sequência de planos que utilizará esta mesma fonte de luz. Antes dele (311) esta mesma fonte contribui para uma modelação da mão dela sobre o peito de André. O plano a seguir (313) é igualmente dotado desta característica, registrando *close* de André, de perfil, que recebe, da prostituta, uma carícia. Será curioso observar que o posicionamento da câmera é mudado ao longo da sequência. Em um deles (plano 310) isto é mais nítido. Assim que a câmera sai do grande plano dos rostos de André e da mulher, o abajur é enquadrado em contraluz. Percebendo isso, o ângulo sofre alteração e a contraluz passa a fazer o papel de uma luz modeladora que acentuará os rostos dos personagens para dar tridimensionalidade.

*Frame 53 – Fotograma do plano 310. Luz modeladora delineia rosto da atriz*

---

<sup>80</sup> Para estabelecer um parâmetro, diremos que uma contraluz fica posicionada a 180° em relação à câmera, ou seja, de frente para a câmera.



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Esta mesma luz modeladora estará presente no plano que enquadra André ainda menino (plano 72). O plano é iluminado por uma luz lateral modeladora, que ilumina os objetos sobre o criado mudo e o corpo do menino que entra no quadro sem camisa. Para melhor descrição do plano, o dividimos em dois tempos: 1) a câmera está fixa e enquadra os objetos (bolas de gude e uma medalha) sobre o criado mudo, enquadrado em parte. No quadro também está parte da cabeceira da cama e do travesseiro. A posição das sombras das bolas de gude, sobre o criado mudo, revela a posição lateral da luz; 2) O menino entra em quadro para pegar a medalha com a mão esquerda e à medida em que a leva em direção à boca para beijá-la, a câmera inicia o movimento de baixo para cima. Outro fenômeno de luz é notado aqui. Trata-se da luz que ilumina parcialmente as costas da criança, criando relevos por meio de luz e sombra. Ao fim deste segundo tempo, revela-se a incidência de uma luz que delinea os cabelos do menino. Há, ainda, a projeção de raios de luz natural – que entram pela janela - na parede. As informações são reveladoras da lateralidade da luz que ainda nos chamará a atenção por causa de sua intensidade, fazendo-nos indagar sobre a possibilidade de um reforço artificial à luz natural que já incide pela janela. Adicionada ou não uma fonte de luz, notaremos a intervenção do fotógrafo na exploração desta luz que invade o quarto e, certamente, provocaria uma acentuada superexposição caso a fonte de luz fosse enquadrada frontalmente de modo que o personagem ficasse silhuetado. O fotógrafo utiliza o grande volume de luz em favor do delineamento do ator e dos objetos sobre a mesa ao lado da cama, explorando a espacialidade das sombras lateralizadas projetadas na peça de madeira.

Há nestes planos iniciais, extraídos do filme fotografado por Walter Carvalho, o delineamento de uma ‘potência plástica’ da luz, tomando de empréstimo o termo utilizado por Erick Bullo (BULLOT, 2002, p. 201). O fotógrafo é conhecedor desta capacidade do volume luminoso e promove uma espécie de modulação das formas a partir do posicionamento da fonte de luz, neste caso. Diremos que, por vezes (como no plano 245), a movimentação da



câmera será guiada não apenas pelo movimento do ator, como no acompanhamento de Pedro que recostará a cabeça sobre o travesseiro sentindo prazer, mas também conduzida pela modelação da luz, neste caso intensificada pela nova posição que a fonte de luz assume. Partes do pescoço, do rosto, da camisa e da barba de Pedro, serão “tocadas” por uma luz que dará tridimensionalidade às referidas partes, contornando as formas, dando brilho aos contornos. Esta variação dos condicionantes de luz dará ainda a textura que notaremos no rosto de Ana posicionada de frente para André (plano 812). O rosto dela é iluminado por luz de baixa temperatura de cor que ilumina o seu rosto lateralmente e que funciona como luz modeladora, cuja eficiência é comprovada no delineamento de nariz, boca e queixo, enfatizando sua pele e o volume dos pequenos pelos no rosto. A luz modelada/modeladora, neste caso, incide no interior do espaço onde estão, pela janela, disposta a aproximadamente 135° em relação à câmera. Há, neste sentido, uma invenção modulada de formas, a partir da operação que adequa a câmera às condições de luz. Esta modelação opera também num jogo de luz e sombra<sup>81</sup>, como nos revelará o grande plano da mão que segura o relógio de bolso (255). A câmera está fixa e enquadra o detalhe do relógio na mão direita de personagem não identificado. A luz incidente é direta e lateral, resultando em imagem contrastada, com textura e que dá tridimensionalidade à mão do personagem. Esta luz (a 135° em relação à câmera) gera sombras nas mãos e dedos do personagem e a tridimensionalidade é acentuada por conta da opção por uma pequena profundidade de campo.

*Frame 54 – Imagem contrastada e com textura*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Os diferentes fenômenos de luz possibilitam contínuos e variáveis procedimentos de invenção de formas. Seria esta condição espacial e física de incidência da luz, favorecedora de certa ‘autonomia plástica’ do diretor de fotografia (BULLOT, 2000, p. 205). Ao enfatizar a

<sup>81</sup> Neste caso no sentido modelador, já que adiante a relação luz x sombra será mais detidamente apresentada.

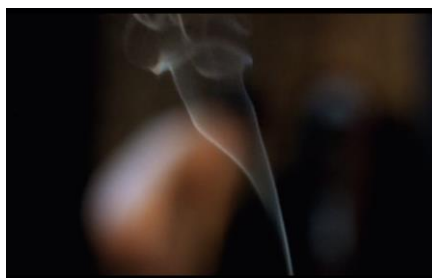
incidência da luz na barba de André (plano 674), por exemplo, o fotógrafo opera a partir de um conjunto de luzes, a fim de um objetivo modelador: uma fonte principal projeta luz no lado esquerdo do rosto de André, o lado direito é iluminado com luz de compensação que atenua a região sombreada, a parede em segundo plano é iluminada e funciona como uma espécie de contraluz rebatida – dando tridimensionalidade à imagem e “descolando” André do fundo – e a luz (a 135° em relação à câmera) ilumina o rosto dele dando relevo, ressaltando os fios da barba, e resultando em tridimensionalidade. Esta autonomia criativa de efeitos plásticos luminosos é ainda reforçada, em dados casos, pela condição de mobilidade da câmera. Consideremos o *travelling* suave para a esquerda (276), em que a câmera enquadra o interior da cozinha, por uma fresta larga da porta, com foco seletivo no pano de prato pendurado na parede. Importar-nos-á deste plano harmônico, a luz que incide nas mãos da mãe que prepara a farinha de trigo. Nesta segunda parte do plano, o movimento é associado com o *travelling* para a direita, buscando manter o enquadramento que valorizará a luz (a aproximadamente 135° em relação à câmera), iluminando a farinha para dar-lhe volume e tridimensionalidade.

Não será demais concluir esta seção, dedicando-nos à recorrência de um recurso modelador amplamente utilizado pelos diretores de fotografia: a luz modeladora que enfatiza nuvem de fumaça<sup>82</sup>. Nos dois primeiros planos que nos chamam a atenção, neste sentido (321 e 676), a captura dos efeitos de fumaça estará associada ao movimento da câmera. No primeiro deles (321), a câmera fará um sutil movimento de *tilt* para baixo, a fim de acompanhar o movimento da personagem, em segundo plano, que se despe para entrar numa banheira. Neste plano, utiliza-se a fumaça que sai de uma vela (a chama não é aparente) como elemento de primeiro plano acentuado, funcionando como uma espécie de cortina tênue que cobre a ação da personagem ao fundo.

*Frame 55 – Luz modeladora enfatiza fumaça*

---

<sup>82</sup> É comum o uso de luz modeladora para enfatizar nuvens de fumaça ou mesmo os pingos da chuva, para ficar em dois exemplos que resumem grupos de imagens similares. Quando há necessidade de enfatizar estes elementos, é recorrente o recurso à luz posicionada a aproximadamente 135° em relação à câmera.



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

A composição plástica da imagem está condicionada ao movimento aleatório da fumaça, enfatizada por luz suave que a ilumina conforme condições de modelação. A câmera é condicionada ao fluxo de movimento da fumaça e o fotógrafo sustenta nisso a sua condição de modelação da imagem. Perceberemos traços similares no plano (676) que enquadra duas personagens em conjunto (uma delas de costas e outra de frente, trazendo um balde de água quente), inicialmente, e encerrando no plano detalhe de uma bacia dentro da qual uma das personagens despeja água quente para o banho de André. Importa-nos perceber o movimento de *tilt* para baixo, saindo do plano médio para enquadrar a bacia de metal dentro da qual a água do banho será despejada e a luz a ele associada, que entra pela porta, para enfatizar a fumaça que sobe à medida que a água quente cai na bacia. A sombra da personagem sugere o afastamento dela da bacia assim que termina de encher. Trata-se, novamente, de uma incidência de luz cuja fonte mantém a posição de aproximadamente  $135^\circ$  em relação à câmera. Há de se pensar que, já que a luz incide no espaço pela porta, a intervenção do fotógrafo esteja na mudança de posição do próprio equipamento de registro. De passagem e, por fim, este mesmo traço caracterizará a estrutura do plano 375, em que o pai é enquadrado em plano médio, com luz que ilumina o lado esquerdo do rosto do pai. Nesta imagem, há luz de compensação que atenua a sombra do lado direito do rosto dele. Nos planos considerados nesta seção, de um modo geral, há ação de uma luz de compensação que ajuda a esmaecer a densidade das sombras projetadas no lado contrário ao da ocorrência da luz modeladora. Esta luz é utilizada com o sentido de atenuar a consistência do volume de sombra projetado nos rostos ou superfícies.

Tendo a direção de fotografia brasileira herdado muito da terminologia utilizada na cinematografia americana, há uma tendência a se chamar esta luz de compensação de luz de preenchimento, o que é originado de uma tradução de *fill light*<sup>83</sup>. Em sua experiência

---

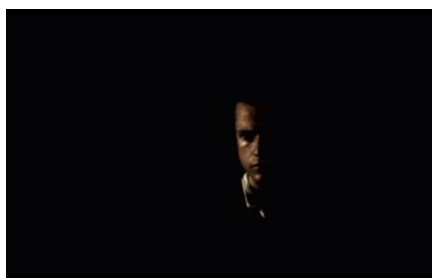
<sup>83</sup> Luz de enchimento.

sistemática, Edgar Moura preferirá chamá-la de luz de compensação, definindo-a nestes termos, em vez de adotar uma tradução literal do inglês: “Na Terra, durante o dia, há de ter alguma luz iluminando as sombras; senão, elas seriam pretas como a noite. Essa luz que nos ilumina debaixo da barraca de Ipanema é ela. É a compensação” (MOURA, 1999, p. 33). Ao modo de ver do autor, neste caso também diretor de fotografia, um dos desafios do fotógrafo está justamente na definição da gradação “que se vai usar, a *natureza* e a *intensidade* dessa iluminação das sombras” (MOURA, 1999, p. 35). O que significará dizer que a escolha vai determinar o nível de alcance da luz principal, interferindo diretamente na relação desta com a luz de ataque. Diferentemente destes planos aqui apresentados, o conjunto de tomadas reunidas na seção a seguir será marcado justamente pela ausência desta compensação, resultando em imagens contrastadas e caracterizadas pelo claro-escuro, mas não menos intencionais. Em lugar de uma fonte de luz que ultrapassa os limites dos 90° em relação à câmera, nos planos que seguirão esta angularidade é respeitada e o resultado plástico é substancialmente percebido por meio de imagens marcadas pela relação de contraste.

#### 4.1.2 Contraste

Quando André entra no quarto, a câmera está posicionada no interior (plano 139). Numa imagem caracterizada por extrema relação de contraste, a luz externa incide sobre o interior do quarto, recortada, de modo que apenas o rosto dele está iluminado. Tudo ao seu redor é escuridão.

Frame 56 – Fotograma do plano 139. Alta relação de contraste



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Inicialmente, quando ele aparece em quadro, a luz de fora ilumina o colarinho de sua camisa, o pescoço e sua orelha direita. Fora isso, tudo é escuro. Quando André gira o corpo para iniciar o reconhecimento do espaço, a luz externa evidencia/ilumina seu rosto. A

primeira parte do plano fará lembrar certos retratos pintados por Rembrant<sup>84</sup> com a luz projetada no rosto dos retratados e tudo escuro ao redor. Fará lembrar também das construções pictóricas de Caravaggio<sup>85</sup>, pintando os retratos com uma luz que, na cinematografia, será chamada de baixa temperatura de cor, cercado os temas de completa escuridão. Inegavelmente, estas pinturas estão na rota de visibilidade de Walter Carvalho, declaradamente um estudioso da história da pintura. O que aprenderemos com Michael Baxandall, no entanto, ampliará as condições de nosso exercício. Em lugar de estabelecer uma investigação que permita encontrar as raízes de influências pictóricas que alimentam a memória estética de Walter Carvalho, iremos no sentido da investigação deste estudioso – como temos utilizado até aqui – buscando compreender as “causas que determinaram a natureza do seu Encargo ou os problemas de sua Diretriz” (BAXANDALL, 2006, p. 103), como ele dirá. Ele apresenta esta assertiva ao estabelecer uma digressão contra a noção de influência, sobre a qual corremos o risco de querer nos debruçar. Antes de procurar esclarecer as ideias de “Encargo” e “Diretriz”, tão fundamentais e complementares à ideia de memória que nos interessa, caberá dizer que esta investigação do autor parte da ideia de que “a palavra ‘influência’ é uma das pragas da crítica de arte” (BAXANDALL, 2006, p. 103). Entende o autor, neste sentido, que pensar em termos de influência “embota o raciocínio e empobrece os meios de captar essas nuances mais sutis” (BAXANDALL, 2006, p. 102). Ao que nos interessa particularmente, seria como dizer simplesmente que Walter Carvalho é influenciado pelas imagens do Renascimento ou do Barroco, por exemplo, deixando de notar nuances de sua própria construção. O que, aos olhos de Baxandall, seria reducionista e desmerecedor em relação às escolhas feitas diante de séries de recursos disponibilizados pela profissão de diretor de fotografia.

Daí porque serão inspiradoras as definições para Encargo e Diretriz apresentadas por ele. Em relação ao primeiro conceito, o Encargo, em nosso caso, estaria na consideração/respeito de Carvalho pelos expoentes do *chiaroscuro*, que o interessam, chamam sua atenção, afetam-no; em se tratando do segundo, a atenção de Carvalho dedicada aos pintores que exploraram o contraste resultava na composição do que Baxandall chamará de “*troc* cultural de onde ele extraiu sua Diretriz” (BAXANDALL, 2006, p. 104). O que, de outra forma, chamaríamos de influência, na verdade está dividida em dois aspectos que nos

---

<sup>84</sup> Rembrant Harmenszoon van Rijn. Pintor holandês (1606 – 1669).

<sup>85</sup> Michelangelo Merisi (da Caravaggio). Pintor italiano. (1571 – 1610).

permitem entender que a experiência de Carvalho não está limitada exclusivamente à reprodução, imitação, mimetização de construções imagéticas. A exemplo da comparação que Baxandall estabelece entre Picasso<sup>86</sup> e Cézanne<sup>87</sup>, diremos que ao olhar as imagens dos movimentos que exploraram o contraste luz  $\times$  sombra, Walter Carvalho descobre meios e estratégias que o ajudam a resolver determinados problemas. Consideremos primeiramente, pois, dois planos (44 e 678) que apresentam um problema da mesma ordem e uma estratégia em comum. Em ambos, há a exigência de uma imagem altamente contrastada, em cenários escuros. Nos dois planos destacados, a estratégia do fotógrafo será a definição de uma fonte pequena de luz que incidirá pontual e diretamente nos rostos dos personagens, iluminando uma das faces e possibilitando à câmera o registro de latitude que a tomada exige. Altas e baixas luzes aparecem bem definidas no quadro.

*Frame 57 – Close de Pedro (plano 44)    Frame 58 – Close da mãe (plano 678)*



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Lavoura Arcaica*.

O primeiro deles (44), o *close* de Pedro; no segundo (678), o *close* da mãe. No primeiro, a luz que ilumina o personagem está posicionada da direita para a esquerda e ilumina o lado esquerdo do rosto dele, deixando o lado direito sob sombra; no segundo, é o inverso: o lado direito do rosto está iluminado e é o esquerdo que está sob sombra densa. Nos dois casos, a pontualidade da incidência está associada com a posição da fonte de luz a 90° em relação à câmera, o que é definido intencionalmente no sentido de gerar uma face escura na imagem, chegando mesmo a dividir a imagem em dois lados: um claro e outro escuro.

A sequência de planos que segue, acompanha este ritmo. Os problemas apresentados são variáveis deste primeiro e as estratégias também acompanham a lógica da que foi estabelecida para a resolução dos primeiros problemas acima apontados. A lateralidade da luz será o recurso que dará ênfase à lágrima que cai na face clara do rosto de André (plano 82),

<sup>86</sup> Pablo Picasso. Pintor espanhol (1881-1973).

<sup>87</sup> Paul Cézanne. Pintor francês (1839 – 1906).

dotando a imagem não apenas de contraste entre luz e sombra, mas também de textura. Trata-se de um *superclose* que enfatiza o olho direito do personagem que chora. Uma linha divide a imagem em claro e escuro. A posição inclinada do rosto, em relação à câmera, evidencia ainda mais a textura do rosto e da lágrima que corre no rosto. A profundidade de campo é reduzida, proporcionando foco tênue.

O contraste provocado pelo esquema de iluminação estará associado, muitas vezes, nos planos fotografados por Carvalho, a outros recursos da direção de fotografia, tal como o tamanho do plano. A câmera avançará para planos-detulhe quando enquadrar, detalhadamente, o copo que André passa à mão do irmão Pedro (plano 32), revelando uma luz que ilumina a mão de André lateral e suavemente, proporcionando uma imagem contrastada. A luz ilumina a mão do personagem da esquerda para a direita, gerando sombras no lado direito da imagem. A posição das sombras nos próprios dedos é reveladora da posição, da natureza da luz e dos relevos detalhados dos dedos. O contraste é ainda mais acentuado porque o líquido no interior do copo é escuro (vinho). O plano detalhe também enquadra uma mão, só que segurando um relógio de bolso, no recurso de uma imagem de alto teor de contraste. Diferentemente do anterior, neste caso o fundo é completamente escuro, sem luz de fundo ou contraluz. É o relógio, por sua vez, que ligará este segundo plano da sequência de três planos que observamos com as mesmas características, neste caso tendo o pêndulo enquadrado em detalhe (plano 679). A fonte de luz que ilumina o relógio é pequena e incide sobre parte do pêndulo, resultando também em imagem contrastada. Ao redor da parte do relógio mostrada em detalhe, é tudo escuro.

Veremos que há uma estratégia fotográfica nas imagens registradas por Walter Carvalho, não se tratando apenas de enquadrar os objetos de detalhe em questão, mas posicionando câmera e fontes de luz para a obtenção de dado nível de contraste. Sendo planos detalhes, pensaremos também na intencionalidade que diz respeito ao posicionamento dos personagens em relação à incidência da luz. A propósito, esta é uma estratégia comum do trabalho do diretor de fotografia, que pode solicitar a mudança de posição dos atores a fim de ocupar zonas iluminadas do *set* ou locação. Estas mudanças de posicionamento podem até mesmo ajudar no ângulo da incidência de luz em determinada parte do corpo, de algum modo favorecendo a modelação do volume de luz por parte do fotógrafo. Não deixaremos de tomar estes planos como continuadores de uma tradição de propagação do jogo de claro e escuro, que acontece desde as escolas europeias de pintura clássicas ou barrocas, rapidamente

exemplificadas pelos pintores Guido Reni<sup>88</sup>, Leonello Spada<sup>89</sup>, Bernardo Strozzi<sup>90</sup>, os três associados ao Barroco italiano. O diálogo com Baxandall continua nesta direção, tomando esta atmosfera de memórias visuais (o *troc* cultural para o autor) como alicerce para a expressão de Carvalho, que procura incrementar as soluções práticas diversas com a busca pelo contraste com outros recursos.

Alto contraste e mudança de foco, por exemplo, estarão associados no movimento de *travelling* vertical descendente (268) em que a câmera percorre a área de um relógio de parede iluminado com luz suave (porém contrastada), em segundo plano. Quando surge novo elemento no quadro, na parte inferior, há mudança de foco para o primeiro plano, enfatizando o reflexo de personagem numa peça metálica. A imagem é contrastada, com fundo bastante escuro. Além de suave, a luz é lateral e originada de fonte pequena com baixa temperatura de cor. A luz, em segundo plano, está concentrada na região dos números do ponteiro do relógio. Estas mesmas características marcam a luz que ilumina o objeto em primeiro plano, numa mudança de foco acentuada e possibilitada pela baixa profundidade de campo. Constataremos que a limitação no que diz respeito à pontualidade da luz solicitou uma grande abertura de diafragma, totalmente relacionada com o grau de foco e desfoque notados na imagem. O fotógrafo, por meio destes recursos, extrapola a atmosfera de memória que o serve, partindo dos contrastes que a história o apresentou, para incluir novos e variados elementos de sua experiência. É exemplar a prática de Carvalho, neste sentido, daquilo que Deleuze chama de *pontas de presente* em seu *Imagem-Tempo*, no nosso caso tomando a experiência do fotógrafo como um ápice de seu diálogo com a história do claro-escuro. No entanto, a relação intrínseca entre planos como o 293 e a tradição imagética do contraste receberá reforços intensificadores da participação criativa do fotógrafo. Enquanto este plano (293) carrega elementos de uma luz de baixa temperatura de cor (contraluz com a fonte aparente), em outros casos o fotógrafo forja uma luz de alta temperatura de cor, objetivando uma composição com contraste de outra maneira. O pai estará de frente (749), enquadrado em plano médio. André está parcialmente enquadrado (parte do ombro e da cabeça) em primeiro plano desfocado. A luz ilumina o rosto do pai da esquerda para a direita, a 45° em relação à câmera, resultando em imagem contrastada, com lado direito do rosto iluminado e lado direito sob sombra densa. A

---

<sup>88</sup> Guido Reni. Pintor italiano (1575-1642).

<sup>89</sup> Leonello Spada. Pintor italiano (1576-1622).

<sup>90</sup> Bernardo Strozzi. Pintor italiano (1581-1644).



iluminação enfatiza ainda mais os olhos do pai cheios d'água. A luz neste plano simula uma luz fria natural, sem perder de vista a intenção de textura que se busca das coisas.

Tratando, por fim, deste resultado de textura obtido, iniciamos nossa passagem à seção seguinte, sublinhando a participação da lateralidade das fontes de luz como recurso enfatizador de dados elementos da imagem. Eis a textura do vinho derramado no rosto de André (plano 187). O personagem atravessa diferentes zonas da área de subexposição, posicionando-se, em certo momento, em relação à fonte de luz lateral que reforça este elemento fundamental da sequência na narrativa: num acesso de descontrole diante do irmão Pedro, ele derrama vinho no próprio rosto ao tomar a bebida na própria garrafa e a arremessa contra a parede.

De outro modo, mas também com ênfase no efeito de textura, será notada a maneira como a luz lateral incide na parede às costas de André (plano 277). Os relevos da parede ganham em tridimensionalidade. À frente da fonte principal de luz há, ainda, algum elemento (parte de um móvel ou quem sabe uma *bandeira*) que promove o recorte da luz, resultando na linha diagonal que divide a imagem em claro e escuro. André, enquadrado em *close* de ombros, está de frente para a câmera, iluminado de forma contrastada. A luz dura que ilumina o plano da direita para a esquerda lateralmente não apenas intensifica a projeção de sombras no rosto do personagem, como também faz a função expressiva no destaque dos relevos.

#### 4.1.3 Textura e posicionamento de fontes de luz

A luz, num fluxo contido, ou seja, uma luz controlada, invade o espaço onde André está sentado e encostado na parede, iluminando o espaço da direita para a esquerda (plano 279). Trata-se de uma luz dura que possibilita a geração de sombras acentuadas e bem definidas no rosto do personagem. Além do mais, a posição desta luz ressalta a lágrima no canto do olho esquerdo de André. A posição lateral da luz também resulta em textura na parede, atrás do personagem. Os relevos da parede ganham em tridimensionalidade. Há de se chamar a atenção também para o recorte da luz, resultando na linha diagonal que divide a imagem em claro e escuro.

Este plano faz, de algum modo, uma espécie de papel de sumário desta seção, anunciando e sugerindo a organização das ideias em torno da textura, em dois grandes grupos: primeiro, a textura da pele que reforça a expressividade dos personagens; segundo, a textura das superfícies, que dão profundidade à imagem. A revisão destes planos filmados por Walter

Carvalho, neste sentido, nos permitirá outro empréstimo expressivo, fazendo referência ao que Catherine Malabou chama de “formas plenas de textura<sup>91</sup>” (MALABOU, 2000, p. 323, tradução nossa). A integridade deste traço, tão visível nas imagens, atribui a “singularidade de um achado formal<sup>92</sup>” (MALABOU, 2000, p. 323, tradução nossa). Posicionam-se as fontes de luz e opta-se por determinadas dimensões destas mesmas fontes, de modo a condicionar o ambiente à obtenção de imagens dotadas de rigor plástico visível. A análise crítica dos dois grandes grupos de imagens nos ajudará neste sentido.

No primeiro deles, encontramos as imagens em que salta à vista fenômenos imagéticos de textura da pele. Há recorrência de detalhes de partes do corpo dos personagens. Primeiramente, poderíamos proceder na seleção de um dos planos (80) em que a câmera enquadra o personagem André em *close*, no centro do quadro, numa imagem contrastada. O lado direito do rosto está iluminado; o esquerdo está sob sombra densa. A fonte de luz principal está posicionada do lado esquerdo da imagem. A textura da imagem ajuda a revelar a lágrima que cai no rosto do personagem, sendo notada também pelos relevos que cria no rosto, especificamente na região do olho direito de André, onde o foco está concentrado. As pálpebras do personagem servem como parâmetro determinante na percepção do nível da textura obtida nesta região, se comparadas com as partes ao redor. A lateralidade da luz ressalta os pequenos relevos na parte de cima do olho de André. De modo similar, esta luz de abajur ocasiona a exploração dos relevos do rosto de André, num primeiro momento, e da mão da mulher, num segundo (309). Inicialmente, o rosto de André está parcialmente enquadrado de perfil. A luz do abajur proporciona uma iluminação que resulta em imagem com grande aspecto de textura, destacando o suor no rosto de André, como que delineando cada uma das gotas de suor que estão no rosto dele, especialmente as que estão na região do queixo, onde o foco está concentrado.

*Frame 59 – Textura do suor no rosto de André*

---

<sup>91</sup> “Des formes pleines de texture”.

<sup>92</sup> “singularité d’une trouvaille formelle”.



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

A exploração dos relevos da pele continuará quando a câmera fizer movimento para baixo, acompanhando a mão da personagem no pescoço de André. Durante este movimento, a câmera faz mudança de foco, saindo do rosto de André para a mão da personagem, revelando, em detalhe, o anel e pulseiras que ela usa. Esta parte final do plano é contrastada, resultando em sombras bem definidas, sem perder de vista um acentuado aspecto de textura também no pescoço e na mão da personagem, fazendo ressaltar os detalhes das pulseiras que ela usa, bem como dos relevos dos nervos que dão movimento aos dedos da mão. O aspecto de textura ganha mais força em virtude das rugas na pele da personagem, enfatizadas por conta da posição da luz.

Estes traços característicos estarão ainda presentes na ênfase à barba de Pedro, que ganha relevo num outro contato com a luz (358), desta vez num grande plano do rosto do irmão de André, iluminado com uma luz menos expressiva, porém causadora da aparência de textura, enfatizando os relevos dos fios da barba, numa associação com a pequena profundidade de campo. A pele voltará a ganhar a intensa feição até aqui recorrente quando a câmera enquadrar a pele do queixo, pescoço e peito de André (318), a partir de uma luz vinda de abajur. Após iniciar a tomada com um grande plano do rosto da personagem, a câmera acompanha o movimento que ela faz beijando o pescoço de André e descendo em direção ao peito dele. A iluminação do abajur (fonte pequena e difusa, posicionada lateralmente em relação aos personagens) resulta em sombras no lado direito da personagem. A luz que ilumina o rosto dela é difusa e a profundidade de campo é pequena. O ritmo da câmera acompanha o tempo da ação da personagem que beija a boca de André e depois continua beijando-o no pescoço e no peito, descendo, até sair de quadro. No final do plano, a câmera enquadra apenas o peito de André, iluminado pelo abajur, ressaltando a textura do brilho da pele e do suor. Haverá tridimensionalidade do suor no peito de André (311) também quando a câmera enquadrar a mão da personagem sobre o pescoço e o peito suado de André,

ocasionada pela definição de foco e também pela posição da luz que contribui para a textura da imagem. A indefinição do foco é utilizada com sentido narrativo e percorre as partes do corpo enquadradas, enfatizando os detalhes da pele e do suor que escorre pelo pescoço e peito de André.

Nos planos supracitados, a câmera está posicionada a serviço de uma luz que age conforme o desejo criador da atmosfera que abriga as sequências. No caso dos últimos planos referidos, há diálogo entre os jogos de luz e sombras, bem como de feições de textura, como complemento e reforço da conotação sexual. A pele arrepiada de André, o suor que escorre pelo corpo, a intensidade dos gestos são enquadrados com profundidade plástica, reforçada pelo comportamento de uma luz lateralizada. De algum modo, elementos que justificam a utilização da expressão de Catherine Malabou, aprofundando no entendimento resultante da análise das tais “formas plenas de textura”. A participação de Carvalho está na plenitude desta aparência traduzida em imagens definidas e eloquentes. Esta expressão por meio do entrecruzamento de relevos de uma mesma superfície (como da pele, por exemplo) encontra expressões ainda em planos como no detalhe do relógio de bolso manipulado pela mão direita de um dos personagens (255). A câmera está fixa e testemunha a incidência de luz, direta e lateralmente, resultando em imagem contrastada, com algum porte de textura em pontos específicos da imagem, já que a opção é por uma reduzida profundidade de campo. Os pontos mais definidos estarão nas extremidades da imagem. O plano, a propósito, pode ser utilizado como um parâmetro a fim de entender a participação do foco na elaboração da aparência de textura. Mais intenso que neste plano, o ar de delineamento dos detalhes das superfícies estará mais acentuado numa sequência de planos em que, curiosamente, pode-se observar um fenômeno de incidência lateral de luz sobre as roupas dos personagens.

Justificando esta constatação, encontraremos a projeção de sombras definidas pelos próprios relevos da roupa (evidenciando os detalhes como as flores do tecido) e da pele (revelando as veias da mão de André abraçando a mãe, por exemplo). Este plano (145) é iniciado com um detalhe da mão direita da mãe, acompanhada num movimento de *tilt* de cima para baixo quando ela desce a mão para segurar a mão esquerda do filho e puxá-la para que ele também a abrace. Ao longo do movimento, uma luz dura e lateral, que resulta em sombras bem definidas e textura das superfícies, incide nas costas da mãe, projetando no próprio tecido as sombras dos relevos por ele gerados.

Outro plano complementar, ao passo em que exemplifica, este conjunto de imagens iluminado com luz de baixa temperatura de cor, lateral, incidindo por pequenos espaços de entrada de luz (tais como janelas e portas), pontualmente, até poderíamos dizer. André e Ana estão deitados e enquadrados em plano médio (571). Eles estão deitados lado a lado sobre a palha no chão. Primeiro e segundo planos, cobertos por palha, estão desfocados. A luz que ilumina o plano é suave e lateral, iluminando o lado esquerdo dos rostos deles, dando feição de textura à imagem, evidenciando os relevos das roupas de ambos. A pele (região do pescoço) de André, que está mais próximo da câmera, é a área de maior definição da imagem, como se fosse possível projetar, sem tocar, a diferença de aspereza da pele dele (com barba feita) se comparada com a de Ana, mais delicada. Para encerrar este conjunto de imagens, damos ênfase no modo como as roupas de ambos são modeladas, o que dá espacialidade acentuada à região dos corpos.

A lateralidade da luz será também experienciada por Carvalho quando projetada com alta temperatura de cor. Dois planos (765 e 767), que são na verdade complementares, adotam uma estrutura de iluminação em que a fonte principal está posicionada à esquerda do plano, incidindo lateralmente no interior do quarto onde Lula, o irmão mais novo de André, está deitado. No primeiro plano, completamente coberto; no segundo, André se aproximará dele para descobri-lo. Em ambos, os mesmos traços característicos que nos interessam fundamentalmente.

*Frames 60 e 61- Modelação (relevo do tecido) com luz de alta temperatura de cor*



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Lavoura Arcaica*.

A luz “fria” é visivelmente projetada na parede e sobre o lençol que cobre o personagem Lula. Visualmente, identificamos a aspereza da parede do quarto, que serve de plano de fundo para o personagem que está deitado. Os pequenos relevos da parede são projetados em forma de sombras que, a partir de seus efeitos visuais, contribuem para a

sensação tridimensional. São as sombras as responsáveis por evidenciar as diferentes alturas das regiões da parede, por vezes buracos rasos ou mesmo ondulações. A explicação é a mesma para o relevo notado no lençol que cobre personagem e cama. A pontualidade da luz – direcionada para o espaço onde Lula está deitado – revela uma intenção que move a direcionalidade da incidência. Trata-se de uma luz de alta temperatura de cor criadora da sensação de iluminação proveniente da lua. Pela intensidade da luz, há reforço artificialmente obtido com refletor de luz “fria” ou com a modificação da temperatura de refletores de luz “quente”, com uso de gelatina, o que parece mais provável. Neste caso, a intencionalidade contribui tanto para a perspectiva de textura quanto para a criação de condições de registro de latitude. Resolve-se uma condição de subexposição com uma solução prática dotada de rigor plástico.

#### 4.2 A MALEABILIDADE DA LUZ

À medida que nos deslocamos por entre os planos do filme *Lavoura Arcaica*, a luz ganha mais força e presença. Por ora, caberá dizer que ela associa uma intervenção sobre as superfícies com uma apresentação dela mesma como elemento de composição, agindo mesmo como uma atriz, como adiante e ocasionalmente iremos propor. Num primeiro conjunto de imagens, notaremos a feição maleável das luzes utilizadas por Carvalho. A textura que estava nas coisas, poderá estar também no próprio feixe luminoso. No momento de incidência de luz na objetiva, quando a câmera faz movimento rápido, saindo da parte de trás da cabeça de André para o detalhe das mãos (plano 222), percebe-se a característica da textura da luz.

Frame 62 – Fotograma do plano 222. Textura da luz

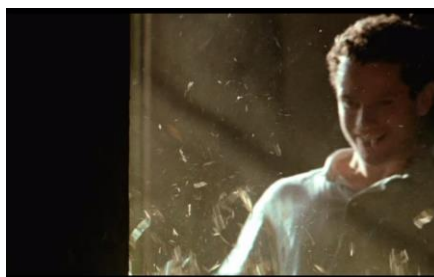


Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

O traço é reforçado com uma contribuição da nuvem sutil de fumaça que tanto torna visível quanto ajuda a dar forma aos raios de luz, concentrando-os em dois grandes feixes. A

leve condição esfumaçada do espaço materializa a luz em seu trajeto. A fumaça, neste sentido, será recurso a serviço da ênfase ao percurso da luz projetada no espaço. Será a fumaça da vela, em outro caso (planos 312 e 314) que ajudará no destaque à textura da luz. A área em que se percebe a materialidade da luz ao longo do caminho ocupa, nestes dois casos, o canto inferior esquerdo da imagem. A luz no rosto da atriz serve como uma espécie de parâmetro a fim de identificarmos a diferença entre a luz que provoca textura e a luz carregada de textura, em si. Mesmo com a pequena profundidade de campo que desfoca o segundo plano, percebemos um leve delineamento da luz atravessando a nuvem de fumaça.

*Frame 63 – Fotograma do plano 499. Textura da luz*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Fazendo uma função parecida com o que faz a fumaça sutilmente nestes planos, encontraremos outro elemento que reforça esta materialidade da luz. Este traço será mais visível, encontrando expressão máxima, com a ajuda de outro elemento recorrente na busca pela textura da luz: a poeira. Ao agitar a palha no chão com os pés, num gesto de alegria, André faz subir a nuvem de poeira que delineará os raios de luz visíveis à esquerda do quadro (plano 499). Observada detidamente, a imagem revela os feixes de luz que incidem no interior do espaço onde está o ator. A definição das áreas entre dois feixes é perceptível a ponto de haver uma parte mais escura que delimita o espaço entre um e outro feixe. Pelo volume de luz delimitado ao longo do trajeto, pode-se pensar no reforço desta luz natural presente e incidente pela janela, com uma luz artificial. A percepção da textura da luz é ainda possibilitada pela posição da câmera em relação ao ângulo de incidência da luz, projetada a 90° em relação à câmera.

O conjunto de três planos anuncia o teor da reflexão nesta seção dedicada ao que compreendemos como maleabilidade da luz. E a presença material (visível) da luz, especificamente, nos sugere convocar o diálogo com Georges Didi-Huberman. Em sua

reflexão acerca da obra do historiador da arte alemão Aby Warburg, numa interlocução estreita com Friedrich Nietzsche, ele apresenta indagações a respeito da materialidade presente no trabalho do historiador, de modo geral, ressaltando que este processo é constituído pelo lembrado e pelo esquecido, num exercício de memória. Esta convocação do estudioso francês, contudo, será instigante quando ele chama este resultado do trabalho do historiador – aproximando-o da criação artística – de material plástico (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 62), dada a maleabilidade do tratamento dos fatos, mediante as lembranças e esquecimentos. E sobre isso compreende a existência do “pensamento de uma *memória entendida como material*, o material das próprias coisas”<sup>93</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 62, tradução nossa). A força material, por sua vez, concentra uma trajetória vivida tal como um documento amarelado encoberto pelo sangue coagulado da História (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 62). Ou seja, reforçando este argumento com a ajuda de Deleuze, Didi-Huberman identifica que esta força material que compõe a plasticidade – e que notamos nos planos capturados pelo diretor de fotografia, por exemplo – é plástica, justamente, porque são condicionados e determinados pelas circunstâncias que cercam o processo de feitura deles. Para usar outra expressão do autor, “trata-se de saber qual *forma de saber* uma força exige”<sup>94</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 63). Dizer, portanto, dos traços de luz presentes nos planos dirigidos fotograficamente por Carvalho é entender a interferência de circunstâncias que o levam ao seu repertório técnico, a fim de solucionar determinados problemas, disponibilizando um saber plástico. As informações que habitam o *troc* cultural de Carvalho, como dirá Baxandall, virão à tona em diferentes conjuntos de imagens em que a luz é aparente e/ou movente.

#### 4.2.1 Luz de vela/fogo

Iluminados por luz de vela, Pedro e André se abraçam no reencontro depois que este último fugiu de casa (plano 6). O lado esquerdo do rosto de Pedro é iluminado por esta luz de baixa temperatura de cor. Isto acontece, porém, num plano em que se aplica um esquema de iluminação que ilumina três diferentes espaços de maneiras distintas. O espaço onde André recebe o irmão, na entrada do quarto onde está hospedado, está iluminado com vela. Um dos espaços é o quarto onde André está deitado no chão. É este ambiente que a câmera enquadra no início do plano. A luz que ilumina o quarto é fria e distribuída pelo espaço. Uma outra luz

<sup>93</sup> “la pensée d’une *mémoire comprise comme matériau*, le matériau des choses elles-mêmes”.

<sup>94</sup> “Il s’agit de savoir quelle forme de savoir une telle force requiert”.



ilumina o espaço externo ao quarto. Este ambiente é visto quando André abre a porta para receber o irmão. As luzes destes dois espaços não alcançam a entrada do quarto, de modo que se faz necessário intensificar a fonte de luz do lado direito do quadro para iluminar este pequeno espaço onde estão os dois irmãos. Pedro entra no quadro primeiramente em penumbra, para depois entrar na zona de luz externa ao quarto. Ele ainda entrará mais no quarto, ficando na mesma zona de iluminação de André. Trata-se de uma luz suave, que promove variações em parte da parede que aparece em quadro. Pela observação da parte final do plano, notaremos que a luz foi necessária para incluir este espaço onde eles se abraçam em zona de latitude e dando alguma possibilidade de nitidez em Pedro. Não fosse esta fonte de luz, mesmo que suave, os irmãos apareceriam subexpostos, silhuetados em virtude de contraluz que vem da área externa. A fonte de luz de vela, neste caso não aparente, ajuda a resolver um problema propiciado pela disposição dos atores pelo espaço.

A presença da luz do fogo será também sugerida pela variação provocada pela chama da vela no plano detalhe do coração de uma imagem dentro da igreja onde estão Ana e André (595). A câmera fixa enfatiza o detalhe da imagem aparentemente de concreto, com fotometria adequada à captura da instabilidade da projeção da luz no objeto, sugerindo que a fonte é uma luz de vela. Na imagem, há projeção de sombras geradas pelas próprias partes dos detalhes da imagem. A posição da câmera favorece a exploração dos relevos já existentes na peça, mas ainda mais intensificada pela projeção de luz e sombras. Neste plano o fotógrafo serve-se de instrumentos para explorar aquilo que Baxandall, em seu estudo sobre o Renascimento, chama de “capacidades interpretativas” que “diferem de pessoa para pessoa” (BAXANDALL, 1991, p. 38). Indo no sentido da proposição deste autor, pensaremos que haverá uma confluência, no contexto da produção do filme, de fatores que conduzem o fotógrafo à iluminação em que há forte presença do elemento fogo nas fontes de luz. À época em que se passa o filme (década de 1940) e lugar (um ambiente rural), os interiores eram iluminados com velas, candeeiros, lampiões a gás (todas elas fontes de luz de baixa temperatura de cor). As escolhas que constituem a construção fotográfica de Carvalho estão submetidas a aspectos práticos e até mesmo convenções criativas impostas pelo roteiro ou pela direção de arte, por exemplo. A depuração dos planos, contudo, é reveladora do que Baxandall identificará ainda como “capacidades e hábitos visuais” do fotógrafo (BAXANDALL, 1991, p. 225). Apesar de estar falando sobre pintores, apreendemos desta interlocução um procedimento que pode nos levar aos indícios de uma atividade visual, no

nosso caso do fotógrafo. E neste conjunto imagético apreendido do filme *Lavoura Arcaica*, a luz de vela apenas sugerida nos primeiros dois planos (anteriormente citados) ganha o quadro, tornando-se aparente e exigindo uma postura do fotógrafo no que diz respeito ao seu controle.

No primeiro deste grupo de planos (17), a vela é aparente e ilumina o personagem em contraluz. Ilumina, ainda, a parede do quarto onde ele está. É a única fonte de luz aparente, mas não o é do plano, pois há uma luz suave que ilumina o personagem da direita para a esquerda, projetando luz no lado direito do seu pescoço. Esta vela aparente que também serve à direção de arte aparece como objeto cênico, ajudando a compor o cenário.

Frame 64 – Fotograma do plano 17. Luz de vela aparente



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Esta contraluz dá tridimensionalidade ao personagem, delineando o contorno de seu ombro esquerdo. Da mesma forma, a primeira parte do plano sequência iniciado num conjunto que enquadra a pia branca, cuja torneira está aberta e acaba de ser utilizada para lavar um copo (plano 31). Dentro dela, estão quatro tomates enquadrados inteiramente e a parte de um quinto. Na parte central superior do quadro, há uma vela, que ilumina esta primeira parte do plano. A presença desta vela no espaço mais subexposto será fundamental para a continuidade do plano. Veremos que a câmera acompanhará a ação do personagem André que fecha a torneira e pega o segundo copo utilizando uma das mãos. Na outra mão, ele leva uma garrafa. A câmera inicia o movimento, acompanhando o deslocamento do personagem que caminha em direção ao quarto. A câmera fica parada novamente e utiliza as duas laterais da porta para fazer uma moldura. Na segunda parte do plano, vê-se o personagem Pedro, sentado numa cadeira, de costas. André passa ao lado dele e se senta na cama. A iluminação no segundo ambiente é suave. Há a projeção retangular de luz na parede do quarto, sobre a cabeceira da cama. Quando André se senta na cama, parte da sombra dele é projetada na parede. A iluminação é mais distribuída neste segundo espaço, muito mais

superexposto que o ambiente onde o plano é iniciado. Esta continuidade do plano, com o deslocamento de André para perto do irmão, justificará o esquema de iluminação idealizado pelo fotógrafo. A vela no primeiro espaço gera a luz necessária para que a câmera registre a ação na pia, buscando intensificar a luz em primeiro plano para que a câmera possa seguir com uma mesma fotometria, para registrar a segunda parte do plano no outro ambiente, sem que haja necessidade de adequação desta mesma fotometria ao longo do plano. A subexposição na primeira parte sustenta o equilíbrio fotométrico no segundo espaço. Há nisso a utilização de uma convenção visual do filme a serviço da construção fotográfica de Carvalho.

A recorrência das velas aparentes na obra do fotógrafo, contemplada do ponto de vista deleuzeano, poderá ainda estar instalada na reflexão acerca das pontas de presente, quando o filósofo se dedicará a uma coexistência entre passado e presente. Num passagem sugestiva, Deleuze nos ajudará a esmiuçar este conceito. Veremos, na passagem seguinte, uma dimensão de memória que reserva aspectos pertinentes ao ato criativo:

Entre o passado como preexistência em geral e o presente como passado infinitamente contraído há, pois, todos os círculos do passado que constituem outras tantas *regiões, jazidas, lençóis* estirados ou retraídos: cada região com seus caracteres próprios, seus ‘tons’, ‘aspectos’, ‘singularidades’, ‘pontos brilhantes’, ‘dominantes’ (DELEUZE, 2005, p. 122).

A sequência de três planos nos fará pensar na presença de três pontos brilhantes provocados por luz de vela, significando, em nosso exercício, como que uma espécie de persistência visual duradoura que atravessa a história da expressão imagética (pintura, fotografia, etc.). Detenhamo-nos aos planos. No primeiro deles (200), inicialmente, estão em quadro Pedro e outra personagem que segura uma vela com a mão direita, funcionando como uma fonte de contraluz aparente. A câmera faz movimento da esquerda para a direita quando Pedro caminha e atravessa o quadro. Ele passa por zonas pontuais de iluminação, resultantes da incidência de luz direta do exterior que entra no espaço onde estão para projetar formas na parede. Na metade do seu deslocamento, Pedro é iluminado pela luz de uma vela em contraluz que contribui para a manutenção do padrão de latitude da tomada. Uma vela na mão da personagem em segundo plano ilumina-o e também projeta luz na parede ao fundo, ajudando na profundidade. Quando o plano segue para a parte final, várias fontes de luz (tochas nas mãos de personagens) são enquadradas. Estas luzes servem, ainda, como fonte de luz

principal, para iluminar o rosto de personagem enquadrada após a passagem de Pedro. Ela está sentada e é enquadrada em plano médio com uma vela na mão, que está posicionada lateralmente, iluminando o rosto de forma contrastada. Quando esta personagem vira o rosto para olhar para Pedro, uma luz de compensação ilumina o lado esquerdo do rosto dela. A composição da imagem é possibilitada pelo contexto da cena e o fotógrafo participa desta construção tanto com o movimento da câmera quanto com o ajuste adequado ao registro desta temperatura específica de luz, reproduzindo o aspecto que esta luz quente de vela propicia aos olhos. O fotógrafo procede na busca por um aspecto de relação de contraste, de exposição da câmera à condição da luz, traços que compõem o aspecto visual da imagem. Do mesmo modo, o segundo plano que observamos (201), traz uma vela aparente, sobre a pia, que funcionará como contraluz que também ajuda no contorno do personagem. Além disso, esta vela projeta luz na parede ao fundo, contribuindo para a profundidade da imagem. De modo geral, a imagem é contrastada, com fontes de luz pequenas e duras, o que dá textura à imagem, traduzida nos relevos da camisa que André usa. Já no terceiro dos planos que aqui destacamos (202), as velas que estão nas mãos de três personagens serão enquadradas com o procedimento de um movimento de panorâmica, da esquerda para a direita, para acompanhar o deslocamento deles.

*Frame 65 – Plano 202. Tochas aparentes. Luz de baixa temperatura de cor*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

As velas são fontes aparentes de luz que iluminam os rostos delas quando elas passam de perfil à frente da câmera. Depois que elas atravessam o quadro, ficam de costas para a câmera e a luz das velas passa a fazer o papel de contraluz que dá relevo aos cabelos de uma delas. O segundo plano está iluminado por luzes de vela também, contribuindo para profundidade da imagem.

Sem perder de vista a passagem deleuzeana que anunciava esta sequência de três planos, tomaremos esta experiência criativa de aspecto visual, possibilitada pelos recursos fotográficos, como uma ponta de presente em que pontos (visivelmente brilhantes) de luz de velas, figuram como traços característicos da conjuntura referencial imagética que alicerça o ofício do fotógrafo. De passagem, poderíamos dizer da persistência visual do elemento ‘vela’, ao longo da história da expressão imagética, a partir da referência aos diversos quadros pintados pelo francês Georges de La Tour<sup>95</sup>: *O recém-nascido* (1640), *São José Carpinteiro* (1642), *Educação da Virgem* (1640), *La Madeleine à la veilleuse* (1640-1645). Em todos eles, a presença da vela favorece a composição do ponto de vista tanto da iluminação quanto da própria composição no que diz respeito à predominância do tom amarelado propiciado por esta luz quente<sup>96</sup>. O fotógrafo procede no controle do volume de luz que incidirá na câmera, bem como da temperatura da cor desta luz. A propósito deste assunto, um plano é significativo (208). Numa panorâmica da direita para a esquerda, inicialmente nota-se a projeção de uma luz de alta temperatura de cor na parede na qual a mulher está encostada. Esta área de luz fria é notada no canto superior direito do quadro, onde parece incidir uma luz vinda da parte externa. No entanto, no prolongamento do movimento, haverá predominância de luz de baixa temperatura de cor, quando a câmera enquadrar a mulher sentada com uma vela na mão. Esta fonte aparente funciona tanto como contraluz quanto para iluminar o rosto dela. O plano, misturando mesmo que rapidamente estes dois tipos de natureza de luz, revelam o proceder de Carvalho, que adequa fotometria e controle de cor, permitindo-nos perceber nuances de duas luzes. Neste plano, a luz posicionada com bastante proximidade da câmera exigirá um controle acentuado de fotometria, em virtude da incidência direta. Isto acontecerá com este e com todos os planos em que as velas figuram como elementos diretos da composição, como quando as próprias velas são o principal objeto da imagem (223). Este rigor no controle guiará o movimento da câmera, de baixo para cima, saindo de um plano conjunto em que estão enquadradas quatro pessoas em plano médio, acompanhando o movimento que elas fazem levando as mãos para o alto. A câmera encerra o plano com o enquadramento parcial de três velas (nas mãos de três mulheres) e a mão de Pedro. Velas e mão estão dispostas no quadro num primeiro plano com foco variável. Em segundo plano, há formas de luz projetadas na parede, dando profundidade à imagem.

<sup>95</sup> Georges de La Tour. Pintor francês (1593-1652).

<sup>96</sup> Deve-se notar que as luzes de vela/fogo são comumente chamadas de quente. Porém, sua temperatura de cor é de 2.600K, baixa, se comparada aos 10.000K da luz do céu azul.

As fontes aparentes de luz na composição também terão variação no tipo da fonte, sem que haja mudança na natureza da luz em si, a exemplo de planos em que há predominante presença de luz de cigarro ou mesmo candeeiro. Acerca do primeiro, podemos destacar a tomada (294) iniciada com um plano detalhe da mão da personagem que manipula uma vitrola. A fonte de luz é única e lateral, resultando em sombras densas e bem definidas. Num segundo momento deste plano, é realizado um movimento de *tilt* para cima, saindo do detalhe para um plano médio, para acompanhar a personagem que vira o corpo para trás, afastando-se da vitrola. Durante o terceiro movimento, numa panorâmica para a esquerda, acompanhando a personagem principal do plano, durante o pequeno trajeto que ela faz, outras duas personagens são enquadradas, de passagem, pela câmera. No momento em que a câmera passa por elas, uma delas acende o cigarro da outra, iluminando o rosto desta atriz à sua frente. A ação das personagens dentro do quadro favorece um pequeno esquema de iluminação, em que há projeção de luz no rosto da atriz no momento de passagem da câmera que a enquadra.

Outro tipo de fonte, mas que projeta uma luz de mesma natureza (fogo) é notada no candeeiro (a gás) aceso que ilumina o lado direito do rosto de André, sentado à mesa e enquadrado em plano médio (382). Trata-se de uma imagem em preto e branco em que há variação da luminosidade projetada no rosto de André. É o mesmo fenômeno de luz de candeeiro notado na composição em que André traz este mesmo candeeiro a gás na mão. Neste segundo caso, a luz do candeeiro faz uma função de compensação, reforçando a luz que ilumina o lado direito do rosto de André.

A sequência de dois planos (642/643) exemplificará, igualmente, esta ocorrência de luz do candeeiro. O segundo deles vai no sentido dos planos anteriores. O lado esquerdo do rosto do pai está iluminado pelo candeeiro a gás parcialmente enquadrado. O primeiro deles (642), contudo, chama-nos ainda mais a atenção pelo modo como o personagem André se posicionará em relação à fonte de luz que aparece em segundo plano. A experiência deste candeeiro merece destaque pelo fato de que na primeira parte do plano, depois que André coloca a mala sobre a cama onde está sentado, a fonte de luz em segundo plano funciona como contraluz (ela está desfocada). O foco será mantido em primeiro plano, acompanhado de movimento de *tilt* para cima, mesmo quando André se levanta e caminha para perto da fonte de luz. O segundo plano é mantido desfocado em virtude da pequena profundidade de campo. A luz promove uma variação no lado direito do corpo de André. A fonte de luz

possibilita o registro de latitude da imagem e o ritmo da ação do ator é ditado pela posição da fonte de luz que figura como elemento também de composição. Poderemos pensar neste movimento do personagem como uma estratégia também fotográfica, já que ao se posicionar próximo ao candeeiro cria-se uma nova condição de iluminação. Esta fonte primeiro serviu como contraluz para depois tornar-se uma fonte de luz principal que não apenas inclui o personagem André no espaço de latitude, possibilitando à câmera o registro de altas e baixas luzes, mas também servindo ela mesma como elemento cênico: o ator se posiciona em relação à fonte de luz.

Isto parece ainda mais evidente quando destacamos alguns dos planos que, ao longo de *Lavoura Arcaica*, revelam a atuação de fontes de luz, na condição de tochas carregadas pelos personagens. É o que acontece quando três mulheres estão, cada uma delas, com uma tocha na mão (192), numa imagem desfocada que prioriza a luz do fogo, movimento de afastamento que aumenta o tamanho do quadro. Ou quando as tochas atravessam o quadro nas mãos de personagens (188 e 190) em planos rápidos, aparentemente enquadradas com a câmera na mão. Estas mesmas fontes de luz servirão a um esquema de iluminação quando a câmera enquadrar Pedro em plano médio (217). Uma tocha em sua mão ilumina o próprio rosto. Há luz de compensação ou mesmo intensificação desta luz com outras fontes. Uma delas (uma tocha) aparece no quadro. O mesmo Pedro será iluminado pela tocha que leva na mão (199) apresentando novamente um elemento cênico que é utilizado como recurso fotográfico.

Este conjunto de imagens em que fontes de luz de fogo são utilizadas também como elementos de composição aparecerá no quadro caracterizado por um rápido movimento de câmera (exterior/noite) que enquadra Pedro em *close*, com fontes de luz trazidas nas mãos das pessoas em segundo plano. A tomada nos remete ao aspecto da estratégia fotográfica nele utilizada, mediante dois diálogos possíveis. O primeiro deles com a própria obra de Walter Carvalho, visto que esta utilização de luz de fogo, em fontes nas mãos das pessoas foi feita na sequência da procissão em *Central do Brasil*<sup>97</sup>, quando Dora procura por Josué na multidão de fiéis que, na maioria, tem velas nas mãos, intencionalmente distribuídas para criar condição de luz para a tomada. Poderemos, a partir deste exemplo, pensar na possibilidade de intensificação das fontes de luz carregadas pelos personagens de *Lavoura Arcaica* como recurso fotográfico, neste sentido, e também na própria exploração dos jogos de luz de sombra por elas provocado, como um recurso que atravessa a história e constitui a memória

---

<sup>97</sup> *Central do Brasil*. Direção: Walter Salles. Brasil. 1998.

do diretor de fotografia. Indo nesta direção, encontraremos a reflexão de Henri Alekan, em seu livro dedicado às luzes e às sombras:

Estes jogos de contraste não são mais que equivalências plásticas do conflito ancestral entre o bem e o mal, a bondade e a maldade, a felicidade e o sofrimento, materializadas e dosadas em intensidade e densidade, replicadas em superfícies e volumes, feitas de claros e escuros, de luzes e sombras<sup>98</sup> (ALEKAN, 1991, p. 93, tradução nossa).

Tendo isto sido dito por um diretor de fotografia haveremos de pensar na intensificação dos contrastes como recurso fotográfico. No caso de Carvalho, não apenas capturando os contrastes dados pelo espaço pensado pela direção de arte, mas interferindo nas condições de luz, seja na intensificação das fontes, seja no controle na própria câmera. A passagem extraída da sistematização de Alekan é sugestiva, no sentido de considerarmos que a exploração da luz das tochas se dá justamente no instante de uma espécie de julgamento do personagem André, sentenciado pela comunidade por ser epilético. É uma sequência obscura do ponto de vista dramático – talvez um dos pontos mais fundamentais da trama – traduzida em imagens contrastadas e movimentadas. Como se não bastasse a exploração dos contrastes possibilitados pelas fontes de luz de fogo, convém observar que elas ainda são moventes, nestes últimos casos destacados. O movimento da câmera reforça esta experiência plástica de Carvalho, mediante um deslocamento brusco por entre os personagens, procurando manter as tochas como elementos da composição. Esta dimensão de memória que está a serviço de Carvalho será reforçada por outros artefatos criativos quando pensarmos justamente nesta condição movente das luzes. O fotógrafo reunirá em sua prática a herança ancestral – conforme trecho supracitado e observado por Alekan – de uma experiência com as luzes e sombras, somando a ela um legado técnico que permite a manipulação arrojada e não-convencional das fontes de luz.

#### 4.2.2 Fonte de luz movente

A luz de fogo, movente por natureza, e que nos serviu de base para a conclusão da seção anterior, parece encontrar condições de ser aprofundada também nesta seção. A exemplo do modo como abordaremos a “dança das sombras” – ainda neste capítulo -, é bem

<sup>98</sup> “Ces jeux de contraste ne sont que des équivalences plastiques de l’ancestral conflit entre le bien et le mal, le bonheur et le malheur, la joie et la peine, matérialisés et dosés em intensité et em densité, repartis em surfaces et volumes, faits de clairs et l’obscurs, de lumières et d’ombres”.



possível também fazer referência a uma quase que dança das luzes, o que, muitas vezes, está associado ao movimento das sombras presentes numa mesma composição. Antes, porém, de nos debruçarmos sobre o conjunto luzes-sombras e nos efeitos plásticos que esta associação gera, cabe tratar especificamente do modo como um certo conjunto de planos de *Lavoura Arcaica* conformam um aspecto da unidade fotográfica plástica. Iniciamos, deste modo, a imersão nos planos, a fim de observar tal especificidade.

A câmera está fixa e enquadra um candeeiro a gás que está sendo aceso por personagem de quem vemos apenas a mão (269). Gradualmente, a chama do candeeiro aumenta, chegando ao máximo de sua intensidade logo depois que o personagem a cobre utilizando uma proteção translúcida por meio da qual continuamos vendo a chama de forma difusa. Utilizando o termo aplicado pelo diretor de fotografia Henri Alekan, chamaremos esta experiência de “luz figurada”<sup>99</sup> (ALEKAN, 1991, p. 8, tradução nossa), justamente por ser possível identificar uma forma visível desta luz. A dança das chamas que presenciamos interessa a fotógrafo e diretor ao longo do filme, sendo muitos os exemplos de planos em que as chamas de velas ou candeeiros figuram como elemento plástico das composições. Diretor e diretores de arte e de fotografia rendem-se ao que Gaston Malesherbe utiliza como referência para construir o seu *Magia do fogo*, enfatizando, dentre outros aspectos do fogo, os jogos das chamas. Este primeiro exemplo de luz movente diante da câmera abre o caminho para outros planos que trazem a movimentação da luz como elemento plástico.

Mais uma vez fixa, ao nível da mesa, a câmera enquadra a família em torno da mesa (360). Quatro pessoas de cada lado e o pai no centro, na ponta da mesa. A luz principal é um candeeiro sobre a mesa, que tem a chama pequena no início do plano, como se estivesse acabando de ser acesa, e que aumenta aos poucos para iluminar os rostos dos personagens, assim que o pai cobre a chama com a proteção translúcida que deixa a luz difusa.

*Frame 66 – Família em torno da mesa*

---

<sup>99</sup> “lumiére figurée”.



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

A luz apresenta uma grande variação desde o início do plano. O pai é o que está mais iluminado e a luz perde força conforme aumenta a distância entre fonte de luz e personagens. Aqueles que estão mais distantes do pai estão em zona de maior subexposição. A ênfase dada pela luz reforça o contexto patriarcal em que, mais uma vez, o pai toma a palavra numa espécie de cerimônia familiar. Trata-se de iluminação com fonte única, gerando contraste e deixando o fundo completamente escuro.

A participação de Carvalho está, nestas condições, associada fundamentalmente às escolhas pertinentes à fotometria, objetivando a obtenção, daquilo que Henri Alekan chamara de “continuidade plástica”<sup>100</sup> na busca por uma “unidade visual”<sup>101</sup> (ALEKAN, 1991, p. 130, tradução nossa). Esta contribuição do fotógrafo envolve as escolhas de exposição, bem como a consideração da temperatura de cor, traço fundamental para a manutenção de um aspecto visual para as tomadas iluminadas por luz de fogo. Com a ajuda de Gilles Deleuze, ao pensar sobre o ato pictural, pensaremos nesta participação de Carvalho no instante que o filósofo chamará de “primeiro figurativo”. Para Deleuze, ao indagar o ato criativo de Bacon, “ele está na tela e na cabeça do pintor, naquilo que o pintor quer fazer, antes que o pintor comece, clichês e probabilidades. E esse primeiro figurativo não pode ser eliminado completamente, dele sempre se conserva alguma coisa” (DELEUZE, 2007, p. 100). A compreensão deleuzeana de que no segundo figurativo – o ato pictural em si – nasce aquilo que ele chama de *Figura*, inspira-nos a pensar na contribuição do fotógrafo com traços que a olho nu seriam vistos de outra forma. Vale, neste sentido, chamar a atenção para o fundo completamente escuro na imagem, o que a olho nu, talvez fosse mais visível. As limitações técnicas ou mesmo os pontos positivos do desempenho do equipamento são como os traços visíveis

<sup>100</sup> “Continuité plastique”.

<sup>101</sup> “unité visuelle”.

identificados por Deleuze na prática do pintor e que ajudam a compor o conjunto visual resultante. As ideias iniciais – pré-fotográficas (anteriores ao registro) – trazidas por Carvalho, permanecem na imagem. Daí dizermos da permanência/recorrência de certos traços da história da arte, pela qual atravessam o tempo com suas imagens que apresentam padrões de composições iluminados por fontes únicas de luz.

Pela natureza do conjunto visual do qual o diretor de fotografia faz uso, haveremos de pensar que seu espaço pictural vai para além da superfície bidimensional do quadro. Daí porque ser possível extrair o plano (621) filmado com pequena profundidade de campo, enfatizando o detalhe de uma vela, incluindo a chama e a parafina derretida ao redor e findando quando a chama da vela apaga. Ao longo do plano, valoriza-se a variação resultante do movimento da chama da vela até que a escuridão total preencha o quadro. A possibilidade do registro do movimento dota a função do fotógrafo, então, da condição de experimentação de outras formas e possibilidades de registro do movimento das fontes de luz.

Primeiro, notamos uma variação sutil de luz (768), em que a câmera enquadra em detalhe um gafanhoto na mão de alguém, em contraluz, deixando o inseto silhuetado, com pequena profundidade de campo. A área de foco é intencionalmente indefinida. A contraluz tem baixa temperatura de cor e a posição lateral dá textura à imagem. Observamos a variação da luz que ilumina o inseto, num primeiro destaque à exploração da movimentação dos feixes de luz.

Um segundo exemplo, constituído por dois planos (337 e 339) evidenciará ainda mais claramente outro fenômeno de exploração da luz movente no quadro. Desta vez, André está de pé, enquadrado em sutil *contre-plongée*, próximo à luminária que está em movimento, promovendo variação de iluminação: difusa, contrastada, superexposta/subexposta. Há variação de luz no segundo plano também, com a variação na projeção de luz na parede ao fundo. O movimento da câmera busca manter o enquadramento em plano médio. Como a profundidade de campo é pequena, às vezes, como no movimento brusco que André faz, o foco é perdido. No momento final do plano, André vai mais para o fundo do quarto e, mesmo com o balanço da fonte de luz, seu rosto não é iluminado completamente. A fonte de luz tem participação quase que dramática, por ser um elemento cênico, além de fonte de iluminação. O sentido dramático da iluminação está na correspondência entre movimento brusco que a fonte luz faz e o instante de tensão da trama em que Pedro e André discutem sobre a saída deste segundo de casa. O segundo plano desta sequência selecionada reforça o

movimento desta luminária. Agora, está de pé, no canto do quarto, mas dentro do raio de iluminação da luminária que continua balançando. Mesmo com o movimento longo da luminária, parte do rosto de André não é iluminada. Verifica-se, nestes dois planos, o recurso de uma fonte única de luz que gera imagem contrastada. Acrescenta-se a este traço tão comum na história da pintura (conjunto de padrões do *troc* cultural de Carvalho) a possibilidade do movimento da câmera; o registro dos movimentos da ação. Há de se notar a imprevisibilidade da movimentação desta luminária, o que permitirá, uma vez mais a aproximação com as ideias deleuzeanas acerca dos “traços manuais livres, que, reintroduzidos no conjunto, vão tornar a Figura visual improvável (segunda figuração)” (DELEUZE, 2007, p. 101). Quer Deleuze dizer, com isso, que no ato do pintor há uma assemelhação também por meios acidentais e não apenas semelhantes (DELEUZE, 2007, p. 101). Associado ao tamanho do quadro, o balanço da fonte de luz proporciona efeito não necessariamente semelhante ao que se veria a olho nu fora do espaço do cinema. Mais do que isso, as surpresas impostas pelas condições técnicas disponíveis ao fotógrafo possibilita um resultado especificamente plástico.

Um terceiro plano (479) ajudará a dar continuidade a esta ideia, ainda reforçada por aquilo que Henri Alekan denomina de “transposição irrealista”<sup>102</sup> (ALEKAN, 1991, p. 115, tradução nossa). O conceito resume, de alguma forma, a atribuição do diretor de fotografia, visto que tem relação com o deslocamento espaço-temporal que ele muitas vezes objetiva. Vejamos. Cinco mulheres da família retiram a mesa do café. A luz de ataque ilumina o quadro da direita, pelas janelas abertas. Do lado esquerdo, há portas abertas, por onde incidem a luz de compensação que atenua a densidade das sombras. A câmera é mantida fixa ao longo do plano. Há uma mudança significativa da fonte de luz de ataque, dando a impressão de que as nuvens saíram da frente do sol, deixando de ser difusa para iluminar o interior da sala com mais intensidade. A luz que era suave torna-se dura e projeta sombras definidas (da estrutura de madeira das janelas) na parede.

*Frame 67 – Primeira parte do plano 479      Frame 68 – Segunda parte do plano 479*

---

<sup>102</sup> “transposition irréaliste”.



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Lavoura Arcaica*.

Há, aqui, um efeito de iluminação característico de utilização de *dimmer*, que controla o aumento gradual da intensidade da luz. O que é possível dizer por que há mudança de temperatura de luz na sala onde o café estava servido, mas não muda a temperatura de luz em segundo plano, onde também entra luz pela janela. A luz controlada por *dimmer* é quente, de baixa temperatura de cor, tornando-se mais amarelada. Enquanto isso, a luz da cozinha, em segundo plano, permanece azulada (fria/alta temperatura de cor). Ao fundo, abaixo e à direita do quadro, onde uma personagem varre atrás da porta, a luz continua mais fria, apesar da mudança considerável em primeiro plano. O mesmo se pode dizer da luz que ilumina Ana (1h34'17'') quando ela sai do outro espaço (ela está mais azulada) para a sala do café (amarelada). O plano é emblemático do ponto de vista do movimento da luz conforme anunciávamos no início da seção. As condições técnicas à disposição do repertório de Carvalho condicionam uma mudança de atmosfera mediante a modificação da natureza da luz ao longo do plano. O fotógrafo cria condições para a criação de uma sensação de que a sala passou a ser iluminada naturalmente pelo sol, por meio de um mecanismo artificial. A sala onde fora servido o café é inundada por fluxo de luz quente que provoca a projeção de sombras que surgem na mesa, no piso de madeira e na parede. Sombras das cadeiras, dos objetos e das personagens que se movem pelo cenário, como que anunciando um caminho de possibilidade de exploração da dança das sombras.

#### 4.2.3 A dança das sombras

O historiador da arte Michael Baxandall, desta vez em seu livro *Sombras e Luzes*, abre-nos um caminho que encontra correspondência com um dado conjunto de imagens registradas por Walter Carvalho. Apropriando-se daquilo que o autor chama de “buracos num fluxo” (BAXANDALL, 1997, p. 17), como bem define a sombra, o fotógrafo realiza

combinações de projeção de fótons (elementos que constituem a luz), a fim de promover fenômenos visuais. A investigação de Baxandall encoraja-nos, neste sentido, a reunir planos com características similares e que, por sua vez, autorizam uma observação do comportamento específico das estratégias de sombreamento adotadas por Carvalho. A apresentação feita pelo historiador é, ainda, complementar à investigação no que diz respeito ao debate sobre a memória do fotógrafo. Notamos isso a partir da pontuação que Baxandall propõe sobre o campo de uma dada teoria das sombras, tomando as reflexões de Leonardo Da Vinci como ponto inicial de uma investigação que se concentrará na experiência artística de cientistas e artistas franceses do século XVIII. O conjunto de planos destacados do filme *Lavoura Arcaica* servem-nos, nesse sentido, como elementos de caracterização de Waler Carvalho como um continuador de uma tradição de exploração das sombras como elemento narrativo. Trata-se, então, de um processo de criação configurado pela ressignificação de práticas de exploração da luz que acompanham a história da produção de imagens desde a Renascença. Nos planos de Carvalho será possível notar os princípios de obliquidade ou de inclinação das fontes de luz e, conseqüentemente, das sombras. Ou, ainda, as variações a que são submetidas às frequências destes feixes luminosos. Ao revisitarmos os princípios desta teoria das sombras teremos condição de reforçar a observação da sequência de planos que unem memória e criação. É deste modo que nos lançamos nesse grupo de planos, nos detendo, assim, em sua análise.

A câmera é uma subjetiva do personagem que está deitado no chão, dando a sensação de que ele olha para o teto claro, onde há um lustre e onde são projetadas as sombras retangulares geradas pela cortina da janela (plano 4). Lustre e sombras fazem movimento suave. As sombras projetadas são bem definidas. Este primeiro plano abre o caminho para um conjunto de outras inúmeras tomadas com características recorrentes ao longo de *Lavoura Arcaica*. E o primeiro grande grupo dentro deste conjunto tende a sugerir a presença de objetos por meio do enquadramento de suas sombras nas superfícies. Seja a sombra da luminária/lâmpada e da cortina projetada da parede num movimento sutil (30); a projeção de folhas e galhos na pintura da parede (55), registrados num movimento de panorâmica; ou mesmo as sombras de cortina que dão textura à parede do quarto onde ainda estão outros objetos e itens que compõem o quadro: uma vela desfocada em primeiro plano – no canto inferior direito do quadro – alguns objetos retangulares sobre a cômoda, uma imagem de Jesus

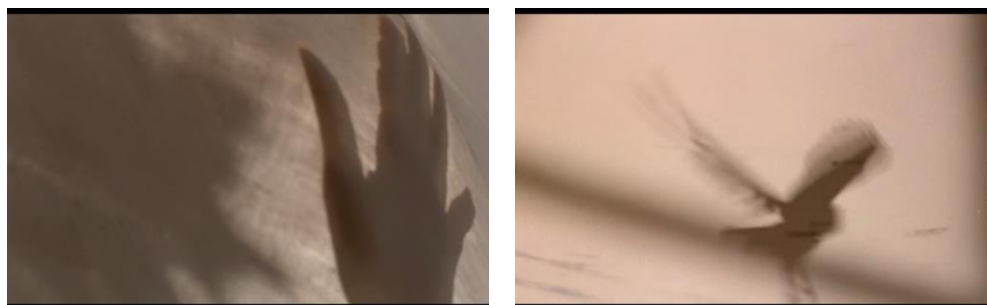
Cristo. O pequeno conjunto inicial desde já permite notar a utilização de fontes de luz adequadas à projeção bem definida das sombras nas paredes.

Nos casos até então sublinhados, bem como naqueles que seguirão nesta seção, há um uso da “função estética da luz” que se expressa pela sombra, tal como denominará Roberto Gill Camargo (2012) em seu trabalho dedicado ao percurso da luz no teatro, a expressão artística que primeiro sentiu necessidade de forjar as condições de iluminação dos espaços, não apenas criando condição para que as cenas fossem vistas, mas também estabelecendo as diretrizes iniciais para uma utilização narrativa, estética, plástica da luz. Não deixaremos de lembrar, nestes passos iniciais, da prática milenar do teatro de sombras, cujas origens nos remontam à Ásia do século I<sup>103</sup>, em que pequenas fontes de luz eram posicionadas para projetar as sombras. Recurso este que, por sua vez, tem acompanhado a própria história da cinematografia, sendo aperfeiçoada ao longo do tempo em evoluções tecnológicas que têm tornado os refletores de luz cada vez mais adequados à projeção nítida das sombras. Esta digressão aos primórdios do teatro de sombras nos permitirá lembrar o modo como formas inanimadas ganhavam vida por meio de sombras, envolvendo plateias num jogo de movimentos carregados de sentido narrativo e até mesmo servindo como uma espécie de protótipo daquilo que futuramente chamaríamos de cinema de animação. Ou que seria, no nosso caso, recurso da própria experiência fotográfica e cinematográfica. Neste caso, é como se a possibilidade da projeção de sombras nos lençóis e outras superfícies, tal como exploraram as práticas teatrais antigas, ganhassem vida no plano detalhe (341) da sombra de uma mão projetada no lençol posicionado em contraluz em relação à câmera. Há um aproveitamento da potencialidade sugestiva da forma animada mediante recursos de ângulo da câmera e fotometria.

*Frame 69 – Sombra de mão no lençol (plano 341) Frame 70 – Sombra de coruja (plano 487)*

---

<sup>103</sup> “No teatro de sombras, praticado na Turquia, Índia, China e Indonésia, a claridade externa servia de contraluz nas cortinas e telas semitransparentes, atrás das quais se manipulavam as figuras e se produziam efeitos ilusionistas” (CAMARGO, 2012, p. 2).



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Lavoura Arcaica*.

A exploração das formas por meio de sombras – ou poderíamos falar da habilidade para captá-las com uma câmera – está presente na experiência fotográfica de Carvalho. Poderíamos convocar como exemplo o plano detalhe (487) em que a sombra de uma coruja é projetada na parede. A câmera faz um movimento de panorâmica, da esquerda para a direita, registrando esta sombra definida na parede, onde há tanto uma faixa de sombra quanto de luz, onde é projetada a sombra do animal. A movimentação da forma é explorada como acontecimento, como ação, já que a sequência já vem mostrando o voo assustado da ave dentro da casa abandonada na qual André entra. A exploração da sombra é intencional e utilizada como uma opção de imagem na construção da sequência. O registro é possibilitado pela criação de condição de iluminação. Uma luz dura atravessa o espaço com condições de projetar a sombra tão bem definida na parede. O restante é atenção para a fotometria como garantia de uma imagem nítida.

Esta relação entre fotografia e sombras ganha traços mais complexos quando chegamos ao conjunto de imagens sugestivos da movimentação dos personagens. Num primeiro plano com estas características (134), a câmera inicia a tomada já em movimento, num plano de afastamento que parte do escuro completo (a câmera preenche o quadro com a roupa escura de Pedro), enquadrando o personagem de costas, em primeiro plano focado, com a sombra de André projetada, em segundo plano. Aos poucos, a câmera faz movimento de *travelling* para a direita e André, sentado na cama, é revelado, em segundo plano. O movimento da câmera é lento e revela o personagem em segundo plano ao fundo sem que Pedro saia de quadro. Apesar do desfoque no segundo plano, pode-se ver a projeção bem definida da sombra, tanto de André quanto da cortina, na parede. A luz do plano é uma “iluminação motivada”, já que parece vir de uma janela, uma fonte reconhecível pela sombra projetada na parede, com reforço de luz adicional, pela definição da projeção das sombras. Aos 33’38”, a câmera sairá do repouso, refazendo o caminho de volta, num movimento de



*travelling*, da direita para a esquerda, voltando ao quadro em que Pedro está de costas e ao fundo, em segundo plano, a sombra de André é projetada na parede. Importa-nos a primeira e a segunda parte da tomada, em que a sombra de André é enfatizada como recurso de variação no jogo de enquadramentos que apresentará o personagem dentro do plano. Não será demais, novamente, observar a adequação da fonte de luz que favorece a projeção de luz na parede. É ainda prudente dar ênfase à natureza desta luz, pois ela, ao mesmo tempo que possibilita a projeção da sombra na parede, é também filtrada pela cortina, evitando a grande diferença entre altas e baixas luzes, já que há subexposição no primeiro plano, nas costas da roupa escura de Pedro. A fonte de luz que favorece o jogo de sombras – tanto de André quanto da própria cortina – também está a favor das condições de fotometria.

Esta lógica do posicionamento (atuação) dos personagens é repetida em outro plano (204), desta vez enfatizando Pedro em *close*. Ele está deitado no canto do quarto, com uma das mãos levando um lenço à boca e a outra na cabeça. A luz o ilumina variavelmente e a sombra sugere o movimento do irmão André à sua frente. Esta composição é invertida quando André está sentado no chão (257), em segundo plano, apoiado na parede. Em primeiro plano, à esquerda no canto superior, a ponta de uma mesa. A luz que ilumina o plano é filtrada pela cortina na janela, resultando na projeção de sombras indefinidas por toda a imagem, provocadas pelo movimento da cortina. No lado direito, o espaço que o movimento da cortina provoca é maior e a luz incide mais diretamente na parede. A sombra da cabeça de André é projetada na parede. Na continuidade do plano, a sombra de Pedro também será projetada na parede, sugerindo a aproximação do irmão que se levantou. A aproximação de Pedro é também sugerida pelo olhar de André, que olha para cima.

Numa outra tomada desta sequência (261), André continua sentado no chão, em segundo plano, apoiado na parede e iluminado por luz filtrada pela cortina na janela. A projeção da sombra de Pedro, desta vez, sugere que ele oferece o copo de bebida a André que estende o braço para aceitar. André continua em quadro e a sombra das duas mãos se encontrando é projetada na parede.



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

André leva o copo à boca, à medida que Pedro (sugestão da sombra) se afasta do irmão. A sombra de Pedro é projetada de novo, conforme ele caminha para o fundo da sala. Quando Pedro se afasta, o volume de luz aumenta novamente para iluminar André. A variação das sombras geradas pela difusão da luz pela cortina não cessa.

Considerando o arcabouço teórico-analítico que nos direciona aqui, precisaremos nos manter atentos àquilo que as sombras sugerem acerca da relação entre luz e criação. Entendendo as sombras como resultados diretos da presença da luz, há de se tecer considerações a respeito da estética das formas sombreadas pelo viés da construção fotográfica em si. A sombra, assim, tem um valor plástico. É um elemento dotado de um dinamismo possibilitado pela capacidade de registro da imagem em movimento, o que, em alguma medida, aproxima a luz no cinema da iluminação no teatro<sup>104</sup>. Esta aproximação permitirá a continuidade da comparação entre estas duas luzes, favorecendo a consideração das ideias de Roberto Gill Camargo ao pensar no poder cenográfico da luz a partir de seus blocos e formas abstratas. Em sua análise sobre os diferentes modos como homens de teatro conceberam a iluminação de espetáculos, Camargo abre espaço para tratar do modo como trabalhou o cenógrafo e teórico suíço Adolphe Appia, dele retirando a ideia de que “a unidade plástica e escultural do espetáculo subordina-se à luz, capaz de aglutinar todos os componentes cênicos” (CAMARGO, 2012, p. 41). A passagem, ao que nos interessa, deve apenas considerar a importância da luz na intervenção no espaço, já que, a exemplo do teatro, o cinema é também uma arte espacial. Justamente esta característica, que possibilita o deslocamento pelo espaço, dá condições, em si, para a expressão de Carvalho no que diz respeito à utilização das sombras.

<sup>104</sup> “A luz, na pintura e na fotografia, capta um momento e o eterniza. É uma luz estática, congelada no tempo, sem o dinamismo da luz cênica” (CAMARGO, 2012, p. 40).

Em um primeiro plano com este traço, nota-se um deslocamento espacial da sombra num plano (302) em que, inicialmente, toda a imagem está escura para, aos poucos, uma superfície de sombra desaparecer e dar lugar aos objetos iluminados em detalhe. É como se a sombra estivesse se movendo. É como se o personagem André se movimentasse no espaço entre a fonte de luz e os objetos que, aos poucos, tornam-se iluminados. Paulatinamente, a zona de sombra esvai-se para dar lugar à iluminação que revela os brincos e colares, aparentemente. O deslocamento da sombra tem efeito revelador e mantém uma unidade plástica constituída por outros planos da mesma natureza, dentre os quais destacamos aquele que talvez seja o mais elaborado técnica e narrativamente.

Trata-se de um plano (73) executado apenas com luz e projeção de sombra na parede como elementos narrativos. E podemos dividir este fenômeno de luz em duas partes: na primeira, as sombras e luzes projetadas se movimentam; na segunda, a fonte de luz é que é movimentada. Primeiro, a câmera inicia o plano com um breve movimento de baixo para cima (*tilt*) acompanhando o movimento da sombra do menino na parede. Ele estava sentado, se levanta e fica de pé, parado. Pelo movimento da sombra, vê-se que ele pega um objeto (aparentemente um terço) eleva-o, para depois colocá-lo no pescoço.

Frame 72 – Primeira parte do plano 73



Frame 73 – Segunda parte do plano 73  
(mudança na posição do refletor)



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Lavoura Arcaica*.

As sombras de folhas e galhos balançam na parede em torno do menino. Na segunda parte, a câmera dá prosseguimento ao movimento inicial de *tilt*, de baixo para cima, para acompanhar o movimento de projeção da sombra do menino que agora ergue os braços. Pela forma da mudança da posição da sombra, há uma modificação na posição da fonte de luz, de baixo para cima. É como se a fonte de luz saísse da horizontal para a vertical, num possível efeito de luz criado para a narrativa a partir do auxílio de instrumentos de maquinaria. Ao final do plano, a luz aparente desaparece completamente do quadro, restando uma iluminação

tênue, que permite visualizar as pinturas no alto da parede. Pela continuidade da sequência, perceberemos que este efeito tem a intenção de mostrar que o menino parte para um vôo até a igreja, num recurso fantasioso da construção narrativa. O plano leva a ideia de movimentação das sombras às últimas consequências, valendo-se de um recurso que altera a direcionalidade dos feixes de luz. Na primeira parte, a projeção das sombras contribui para a ênfase em - como dirá Camargo - determinadas “unidades visuais do conjunto” (CAMARGO, 2012, p. 72).

Atentamo-nos, em virtude deste recurso, para os gestos do menino projetados na parede. As coisas que chegam à imagem, constituindo a sua plasticidade, dão concisão ao discurso imagético. O recurso de luz e sombra propicia uma expressão sintética. Caberá pensar aqui junto com Luc Vancheri, que contribui para a investigação acerca de planos como este último, ao concentrar sua argumentação em torno de questões e respostas como a que Apolonios de Tyane<sup>105</sup> dá a Damis<sup>106</sup>: “Como se formam as imagens?”. A resposta, nas palavras de Vancheri, parece bem adequada e inspiradora para a análise do último plano que aqui nos serve de referência de reflexão:

[...] elas (as imagens) não dependem de nosso desejo de imitação, apenas sujeito a uma organização de formas pelo espírito e pela mão: desejo de satisfazer pelo pincel os traços da natureza, desejo de satisfazer pelo espírito as imagens tomadas da natureza e corrigidas com um pouco de geometria. Mas as imagens podem também se confundir com o trabalho da imaginação, que nos estimula a buscar formas nas nuvens que atravessam o céu ao acaso, sem nada representar (VANCHERI, 2011, p. 43, tradução nossa)<sup>107</sup>.

A estratégia fotográfica elaborada por Carvalho está a serviço do viés imaginativo da construção do filme. O movimento da sombra sugere um deslocamento do menino no espaço, apenas justificado nos planos da sequência seguinte quando há trucagem para simular o voo do menino até a igreja. A imaginação de fotógrafo e diretor atuam juntas, promovendo uma variação de dados de memórias, das quais nos importam mais fundamentalmente a que reúne o conjunto de técnicas que favorecem a elaboração plástica de Carvalho. As evidências destes

---

<sup>105</sup> Filósofo (16-98).

<sup>106</sup> Escriba que se tornou amigo de Apolonios, tornando-se uma espécie de biógrafo dele.

<sup>107</sup> “[...] q’elles ne dependent que de notre désir d’imitation, seulement soumis à un arragemnet des formes par l’esprit et la main: désir de satisfaire par le pinceau les traits de la nature, désir de satisfaire par l’esprit les images prises sur la nature et corrigées d’un peu de géométrie. Mais les images peuvent aussi se confondre avec le travail de l’imagination, qui nous pousse à rechercher des formes dans les nuages qui courent au hasard à travers le ciel, sans rien représenter”.

planos aqui apresentados se juntarão ao conjunto de imagens precedentes e posteriores, em que o recurso das sombras, é utilizado intencionalmente. Cabe utilizar como exemplo, aqui, a passagem do filme dirigido pelo próprio Carvalho, *Um filme de cinema*<sup>108</sup>, quando ele dirige o enquadramento da entrevista com o cineasta Ruy Guerra, objetivando delinear a projeção da sombra do diretor na parede de uma casa antiga. Este trabalho dedicado à reflexão sobre o processo criativo audiovisual – tomando a concepção do plano cinematográfico como ponto de partida – por vezes, revela detalhes do processo criativo do próprio filme. Em dados momentos, a voz do próprio Carvalho é ouvida, chamando-nos a atenção as suas palavras dirigidas ao fotógrafo Lula Carvalho: “Aí, Lula! Tá Bonito!”. A expressão condiz com o instante em que estão definindo a luz que projeta, em grandes dimensões, a sombra do cineasta a ser entrevistado. Este dado figura como uma evidência que compõe a condição de intencionalidade do fotógrafo, que se apropria das condições físicas constitutivas da luz para torná-la visível.

Em se tratando destes traços da luz, parece apropriado invocar as ideias de Olivier Revault d’Allones, que expõe argumentos em torno das ‘obscuras evidências da luz’<sup>109</sup>, fazendo-nos lembrar do ilogismo que assevera que “a luz é invisível”<sup>110</sup> (ALLONES, 1999, p. 9, tradução nossa). Donde complementamos sublinhando que ela se torna visível pelos atravessamentos de dadas superfícies (fumaça, água, poeira, etc.) ou mesmo pela projeção de sombras, com sua capacidade sugestiva. Carvalho, portanto, faz uso de um elemento essencialmente fotográfico para expressar-se criativamente, dando movimento às sombras que constituem sua memória. As suas lembranças estéticas, neste sentido, ganham vida mediante a manipulação de fontes de luz ideais ao contexto e adequadas à sugestão de uma ação por meio do movimento das sombras. Do ponto de vista da iconografia presente, fundamentalmente, no pensamento ocidental, há quase que uma inversão da tradição da representação da luz. É como se Walter Carvalho desse, em muitos momentos, ênfase às sombras, daí fazendo surgir a *Figura*, conforme delineada por Deleuze. Em vez do contraste entre luzes e sombras, a exploração das formas apenas das sombras, como elementos independentes dos objetos que as geram. As sombras, por si só, sugerem. Desta experiência, na qual o fotógrafo se lança,

<sup>108</sup> *Um filme de cinema*. Direção: Walter Carvalho. Brasil. 2015.

<sup>109</sup> O autor trata da questão em texto intitulado “Les obscures évidences de la lumière”.

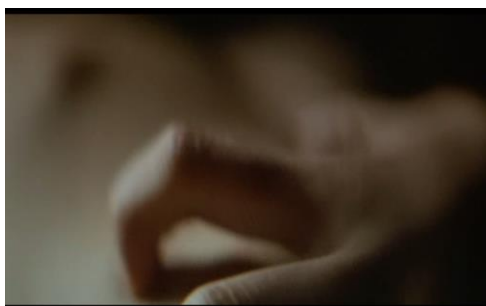
<sup>110</sup> “la lumière et invisible”.

nascem imagens dotadas de especificidades e autonomia plásticas. Possibilidades estas que favorecem a construção de imagens que servem à busca por uma atmosfera fotográfica.

#### 4.3 A CRIAÇÃO DE ATMOSFERAS

As ferramentas e técnicas utilizadas pelo diretor de fotografia estão associadas, objetivamente, àquilo que Blain Brown denomina de criação de mundo ou universo visual de um filme, compreendendo que isto “consiste nas locações, nos cenários, no figurino e mesmo nos sons, mas, em grande medida, esses mundos visuais são criados por meio da cinematografia” (BROWN, 2012, p. 2). Numa outra acepção possível, chamaremos este mesmo espaço de atmosfera a ser criada pelo diretor de fotografia com alguns de seus métodos e elementos essenciais de trabalho, fundamentalmente concentrados em torno dos recursos de câmera e luz. Neste espaço, é possível reunir planos que carregam esta caracterização evidenciadora de uma interferência de Carvalho na criação da atmosfera sugerida pelo filme. Inicialmente, podemos tratar de uma solução que o fotógrafo encontra no controle de anel de foco da câmera, em sucessivos planos, por meio do recurso de *flou* artístico, termo que Jacques Aumont explica como sendo “uma perda voluntária do foco em todo o quadro ou em parte dele, para fins expressivos” (AUMONT, 2011, p. 33). Trata-se, como dirá o mesmo autor, de um recurso que “muitos filmes usam” e que associamos à busca pela criação de atmosfera pelo diretor de fotografia. Para fins de exemplificação inicial, podemos convocar a sequência de dois planos da abertura do filme (2 e 3).

*Frame 74 – Plano 2 (flou)*



*Frame 75 – Plano 3 (flou)*



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Lavoura Arcaica*.

Nestas duas tomadas, há recorrência de uma imagem acentuadamente desfocada. No primeiro deles, a pele do personagem completamente fora de foco, ocasionada também por uma pequena profundidade de campo, já que será possível ver pequenas áreas em foco, como

os dedos que entram em quadro depois de alguns instantes. É possível ainda falar de grande abertura de diafragma pelo fato de que há definição de foco em pequena área que evidencia os detalhes da pele arrepiada. O mesmo acontece com o plano 3, num quadro inteiramente tomado pelo rosto do personagem, evidenciando sua expressão de prazer. O foco da câmera está sutilmente concentrado na região da barba. A câmera é mantida fixa e acompanha o movimento que o personagem André faz com a cabeça.

Nos planos de *Lavoura Arcaica*, este *flo* artístico – elemento inaugurador do conjunto de planos enquadrados num universo visual criado fotograficamente – aparece associado a outros recursos, como o movimento mais acentuado da câmera, como no plano (265) em que acompanha o movimento de André que se arrasta pelo chão na direção do irmão Pedro, sentado no canto da parede, em segundo plano. Trata-se de plano com reduzida profundidade de campo, com pequena e variável zona de foco nos pés, enquanto, em segundo plano, estão a perna e as costas de André. Outro plano (230) também está caracterizado por esta associação entre *flo* e movimento de câmera, dando aspecto fluido para a imagem. Neste caso, a câmera na mão enquadra André deitado no chão, fazendo ajuste de quadro enquanto ele se contorce no chão. O foco é indefinido durante o plano. O movimento da câmera acompanha a mudança de posição de André que levanta um pouco o tronco para ficar deitado de lado enquanto fala. Há evolução do plano para um *close* de ombros, buscado manter o rosto de André no centro do quadro. Conforme André se move para falar de forma enérgica, a imagem fica menos ou mais focada. O foco está definido numa área onde o rosto do personagem se posiciona algumas vezes durante o movimento. Nos dois casos, há criação de sensação por meio destes elementos de indefinição da imagem, fazendo-nos percorrer, com os olhos, todos os espaços do quadro. Tomando o espaço de foco como matéria moldável, poderemos dizer que a câmera atua segundo a operação do volume de foco, priorizando determinadas regiões da imagem com definição em detrimento de outras. A imagem, neste caso, faz as vezes de matéria maleável sobre a qual atua uma força plástica exercida pelo fotógrafo e seu conjunto de técnicas e artefatos. O contexto de criação destas imagens poderia ser aproximado, neste sentido, daquilo que Didi-Huberman chama de “material plástico”<sup>111</sup>, ao fazer referências aos documentos, fichas, manuscritos que ganham novas significações históricas conforme novos manuseios (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 65, tradução nossa). Quer o autor tratar, com isso,

---

<sup>111</sup> “matériau plastique”.

da dimensão plástica da memória, à medida que não é possível associar um saber absoluto a respeito destes materiais. Influenciados por estas ideias do autor, diremos que tanto os documentos preservados nas bibliotecas quanto os contextos de composição das imagens estão vulneráveis a acidentes que submetem a criação a processos de metamorfoses. No caso das imagens resultantes da direção de fotografia, estas surpresas estão na variabilidade dos elementos pela imagem, ocasionadas pelos controles estabelecidos pelo fotógrafo.

Vê-se isso na materialidade fílmica, quando consideramos o plano (770) em que *flou* está associado à variação de luz. Com pequena profundidade de campo, a câmera enquadra em detalhe um gafanhoto na mão de alguém, em contraluz, deixando o inseto silhuetado. A área de foco é intencionalmente indefinida. A contraluz tem baixa temperatura de cor e a posição lateral dá textura à imagem, evidenciando os relevos da pele. Há variação na luz, como se houvesse folhas entre a fonte e o objeto, alternando a intensidade da incidência de luz. A câmera, com foco intencionalmente indefinido, ainda faz movimento de panorâmica percorrendo o braço do personagem. O fotógrafo neste caso, submete a câmera ao quadro em contraluz que faz variações incontroláveis. A câmera está preparada para a variação destas intensidades de luz, condicionando-se às metamorfoses propiciadas pela alternância dos feixes de luz. Outros três planos também submeterão a busca pelo *flou* intencional à interferência da luz.

No primeiro deles (836), de baixo para cima, a câmera enquadra os galhos e folhas das árvores em contraluz. É uma câmera subjetiva, que assume o ponto de vista de André. A câmera faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda e o foco é intencionalmente indefinido por todo o plano, causando sensação de imprecisão. O mesmo acontece com outro plano de estrutura parecida com o anterior (838), com a diferença de que uma folha seca entra em quadro, causando a sensação de que André coloca uma folha seca sobre o olho. Outra diferença fica por conta da luz difusa que incide diretamente na objetiva, provocando a formação de pequenas formas geométricas com o formato do diafragma. Por fim, o último dos planos deste conjunto (840) mantém a estrutura da tomada anterior, acrescentando o preenchimento do quadro com a folha que deixa a tela completamente escura. Nos três planos, o nível de desfoque da imagem é mantido, reservando uma unidade visual, constituído pela inconsistência da definição da imagem.

A ideia de criação de atmosfera ganha contornos mais nítidos quando nos debruçamos sobre dois planos que concentram o recurso do *flou* com a natureza da luz utilizada. Em dois



destes planos, o material plástico acessível ao fotógrafo ganha em complexidade, dotando sua construção de traços visivelmente manipulados e que iniciam a transição para nossa parte final, onde destacamos o uso da luz. A imagem tem foco acentuadamente indefinido num plano (221) que ainda promove uma variação de tamanho e ângulo, além do foco, num *close* de André. A câmera chega a enquadrá-lo em *superclose* desfocado. Na segunda parte do plano, a câmera inicia movimento para trás, acompanhando os passos de André que caminha em direção ao irmão Pedro, fora do quadro. Neste movimento, primeiro André atravessa uma zona de luz de alta temperatura de cor – que vem da área externa – e passa rapidamente por um espaço iluminado por luz de baixa temperatura de cor. A característica do foco indefinido é mantida, ficando seletivo novamente quando André para diante do irmão olhando-o fixamente. Nota-se a preocupação da câmera em manter André no quadro por todo o plano, sem que haja correção de foco na movimentação que ele faz. Em dados momentos, a câmera é acentuadamente aproximada do rosto dele, sempre posicionado em zonas de incidência de luz de alta temperatura de cor, na maior parte do plano. Uma luz desta mesma natureza incide sobre os troncos de árvores em segundo plano, numa outra tomada (452) caracterizada por *flou* intencional causador de sensação, numa sequência de planos que enquadram André deitado por entre as folhas no meio da vegetação, à noite, em mais um de seus acessos de descontrole emocional. A câmera enquadra árvores e plantas de baixo e faz movimento circular forjando uma tomada subjetiva de André, como se estivesse olhando para cima e girando ao mesmo tempo. Em primeiro plano, há distorções na imagem, além de desfoque. O plano é iluminado por luz de alta temperatura de cor que, pela sua intensidade, parece reforçada com refletores de luz artificial para acentuar a sensação de luz da noite. A associação entre recurso *flou* e luz fria resulta num efeito plástico quase que abstrato neste caso, revelando, em grande medida, uma intervenção construtiva do ponto de vista fotográfico, visto que elaborador de atmosferas imagéticas condizentes com os caminhos do roteiro. Não se tratam de planos convencionais do ponto de vista da reprodução, mas constituídos por ingredientes do campo da experimentação.

A plasticidade que caracteriza esta expressão, e tomando a interlocução com Catherine Malabou como referência, se cumpre nesta procura mesma por novas formas, por modalidades inusitadas de composição imagética, na fabricação de substâncias estéticas que criem uma unidade para um determinado conjunto de imagens (MALABOU, 2000, p. 311). A perseguição por um *flou* artístico traduz materialmente um fenômeno de modelagem do

fotógrafo, que faz um uso da condição elástica da imagem, promovendo variações na forma de um material já dado, já existente. O diretor de fotografia não cria materiais, mas formas. A sua intervenção está situada num setor que, a exemplo de uma produção em escala industrial, se apropria de um produto que já vem de outro departamento com suas demandas e exigências. Enquanto o roteiro diz que a tomada deverá causar a sensação de vertigem e será feita em EXTERIOR/NOITE, o material recebido pelo fotógrafo tem uma natureza sobre a qual ela irá propor soluções, a partir do qual ele pensará mecanismos e estratégias, partindo de parâmetros. Para criar esta ou aquela atmosfera, ele considera o seu conhecimento sobre os artefatos e recursos que o ajudarão a “esfriar” ou “esquentar” uma luz; o diâmetro do diafragma mais adequado à associação entre desfoque acentuado e fotometria; a definição do espaço de foco que permitirá uma variação de definição/indefinição na imagem. Será possível pensar ainda mais detidamente na questão da criação das atmosferas na manipulação que o diretor de fotografia faz do volume luminoso, talvez o elemento mais determinante nesta busca e na efetivação de sua autoria na construção fílmica.

#### 4.3.1 Alta temperatura de cor e atmosfera

Um olhar apressado pode levar à ideia de que a expressividade da luz no cinema está apenas na utilização da luz de baixa temperatura de cor. Talvez pelo peso da iconografia cristã na construção da ideia de imagem, como observara Olivier Revault d'Allones (1999, p. 11), convencionou-se, fundamentalmente no Ocidente, a propagação “das trevas da noite com lamparinas a óleo, tochas e ratos de adega”<sup>112</sup> (ALLONES, 1999, p. 12, tradução nossa), suprimindo, de algum modo, o espaço para a expressividade da luz de alta temperatura de cor. De algum modo, há de se considerar a constatação do diretor de fotografia Henri Alekan que nos faz notar que, de algum modo, a leitura humana das condições de luz natural também podem ter nos levado a este entendimento historicamente: “A visão humana, com a insuficiência da luz lunar, não pode registrar as cores. Daí uma visão quase monocromática da paisagem”<sup>113</sup> (ALEKAN, 1991, p. 97, tradução nossa). E daí, avançando a partir desta constatação, a atribuição agregada ao trabalho do diretor de fotografia que implica na tarefa de criar a aparência de efeito de luz da lua com mecanismos artificiais, abrindo espaço para a

<sup>112</sup> “[...] les ténèbres de la nuit avec des lampes à huile, des torches et autres rats de cave”.

<sup>113</sup> “La vision humaine, avec l’insuffisance de la lumière lunaire, ne peut enregistrer les couleurs. D’où une vision presque monochrome du paysage”.

obtenção de uma luz também expressiva, de um modo que não seja necessariamente em espaços internos, iluminados com o reforço de fontes de luz de baixa temperatura de cor (velas, lâmparas, fogareiros, etc.).

Quando a câmera enquadra o peito e a barriga de André (453), num plano iluminado com luz de alta temperatura de cor, nota-se uma imagem com textura, ressaltando as gotas de água que escorrem pelo corpo dele. Há, ainda, uma variação de sombras projetadas na barriga e no peito do personagem. É o primeiro plano que selecionamos de um conjunto de imagens registradas sob luz fria, como no plano seguinte (454), em que a luz fria também dá textura à imagem, sendo possível ver a pele arrepiada de André. O foco seletivo enfatiza os galhos e folhas que estão sobre o peito de André, deitado na água por entre as plantas. Estes dois planos pertencem à sequência que registra André no meio da mata. O conjunto de planos que aqui destacamos tem início num plano detalhe (446) que acompanha os passos dele por entre os galhos de plantas e folhas secas no chão. A profundidade de campo é pequena e acentua a sensação do movimento, da fuga. Há efeito de estroboscopia pela velocidade tanto do personagem quanto da câmera, num rápido movimento registrado sob luz fria que ilumina o plano lateralmente, criando contornos e dando brilho nas folhas e galhos pelo caminho. A incidência desta luz de alta temperatura é visível ainda num outro plano detalhe (449) dos pés descalços de André, caminhando na mata. A luz fria, neste caso, proporciona uma imagem contrastada, com os pés sob sombras densas. A luz ilumina partes de troncos, folhas, galhos. A câmera acompanha o deslocamento da esquerda para a direita e depois para cima quando André sobe para uma parte mais alta na mata. Num movimento mais sutil de câmera na mão, este conjunto inicial de planos agrega um plano médio de André (448). Ele está deitado no rio por entre as folhas e galhos, por entre as quais a luz o ilumina. A potência desta luz é suficiente para projetar reflexo no espelho d'água, projetado no rosto de André e nas folhas ao seu redor, traço que evidencia a intensidade desta luz possivelmente reforçada com refletores com gelatina corretora de temperatura de cor ou mesmo de luz fria. Estrutura que volta a ser repetida ainda nesta sequência (451), na continuidade da ação de André que está deitado no rio por entre as folhas e galhos, por entre as quais a luz de alta temperatura de cor o ilumina. Com projeção do reflexo no espelho d'água sobre o rosto de André e folhas ao seu redor.

Este primeiro grupo de imagens iluminadas por luz de alta temperatura de cor que reunimos é complementado por uma composição em plano geral, em que André está em plano intermediário, deixando primeiro e segundo plano – as folhas e plantas – desfocadas. Ele está

despido, posicionado levemente de perfil em relação à câmara (450), por entre as árvores e plantas.

*Frame 75 – Plano 450, iluminado com luz de alta temperatura de cor*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

A luz é lateral e cria certa relação de contraste, deixando as costas de André sob zona de sombra. A posição da fonte principal de luz contribui para o delineamento do lado esquerdo de seu corpo, dando relevo à vegetação que o cerca. Considerando este conjunto de planos que organizamos inicialmente, parece apropriado refletir sobre este fenômeno de luz a partir da reflexão que Revault d’Allones fizera acerca da luz praticada pelos pintores:

Ela se realiza graças a um saber e a um saber-fazer adquirido, ao término de um trabalho real, no interior de um universo de representações e de valores, num momento, num lugar, num dado meio social. Em suma, é uma luz humana, humanizada, não mais determinada que o conhecimento. Como ele (o conhecimento), ela é construída (ALLONES, 1999, p. 15)<sup>114</sup>.

A investigação do autor mantém-nos no arcabouço teórico-analítico que sustenta a investigação dando sugestões da relação entre a expressão por meio da luz e o contexto da atuação do fotógrafo. Ou, para nos aproximar das palavras de Michael Baxandall, entender esta maneira de iluminar de Carvalho como particularidades que o fotógrafo “desenvolve no processo de *troc* com sua cultura” (BAXANDALL, 2006, p. 121). Influenciados por esta ideia, poderemos pensar que o recurso ao reforço da intensidade da fonte de luz de alta temperatura de cor faz parte da cultura da direção de fotografia. Refletindo junto com Baxandall – que se dedica ao processo dos pintores – compreenderemos que, a forma de

<sup>114</sup> “Elle se réalise grâce à un savoir et à un savoir-faire acquis, au terme d’un réel travail, au sein d’un univers de représentations et de valeurs, à un moment, à un endroit, dans un milieu social donnés. Bref, c’est une lumière humaine, humanisée, pas plus donnée toute faite que ne l’est la connaissance. Comme elle, elle est construite”.

pensar do fotógrafo enquanto ilumina tem a ver com um “processo, um modo de estar atento aos problemas pictóricos que vão surgindo à medida que o trabalho se desenvolve” (BAXANDALL, 2006, p. 121). A sequência de dois planos (758 e 759), iluminados com luz de alta temperatura de cor, parece adequada à justificativa destes argumentos.

*Frames 76 e 77 – Fotogramas dos planos 758 e 759, iluminados com luz de alta temperatura de cor*



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Lavoura Arcaica*.

No primeiro deles (758), a câmera acompanha, às costas de André, o deslocamento dele em direção ao quarto iluminado com luz de alta temperatura de cor. A primeira dificuldade está posta: é interior, noite e não há fonte de luz quente (vela ou lamparina). Diante disso, a disposição da janela é favorável. Por ela, a luz incide no interior do quarto. A segunda dificuldade é o fato de haver apenas uma fonte de luz que Carvalho resolve intensificando-a. Após entrar no quarto, abrindo a porta (instante em que a imagem fica escura), André é enquadrado em primeiro plano, em contraluz que vem desta janela. Esta luz que incide no interior do espaço dá volume e textura à parede. Pela intensidade da luz (dura), parece ser uma fonte adicional que simula a luz da lua, com forma e direção. Esta sensação de luz da lua é recorrente também no plano seguinte (759), num enquadramento do rosto de André, com a diferença de que a câmera está posicionada da parte externa da casa e mostra André olhando pela janela para o exterior. Pela intensidade da luz, parece haver, a exemplo do plano anterior, uma fonte que simula a luz da lua. Há a projeção de sombras definidas no rosto de André (sombras da estrutura da janela). Chama a atenção uma possível estratégia para contornar a dificuldade de iluminar grandes espaços em noturnas. A área enquadrada no plano é pequena. A câmera foge de um plano geral muito acentuado, concentrando o volume luminoso para a criação da sensação de luz da noite.

Outros três planos (83, 578 e 579) ajudam-nos a continuar pensando na relação estabelecida entre o fotógrafo e a luz de alta temperatura de cor, chegando mesmo a servir

como referência na percepção do limite de luz fria natural. Nos três planos selecionados, a tomada foi feita entre o final da tarde e o início da noite, no instante em que o sol já se pôs. Para a câmera, parece ser a condição limite para um registro sem o auxílio de fontes artificiais adicionais, com esta possibilidade de tradução da temperatura de cor da luz. No primeiro deles (83), o plano faz uma associação entre panorâmica e *travelling* da esquerda para a direita e vice-versa. Na primeira parte do plano, a câmera faz movimento de panorâmica, da esquerda para direita, transformando-se em *travelling* depois de alguns instantes, para acompanhar a caminhada de Pedro, que atravessa o quadro com um feixe de lenhas. O movimento da câmera acompanha as linhas proporcionadas pela cerca, num primeiro plano próximo. Na segunda etapa do plano, é reiniciado no sentido contrário, da direita para a esquerda, para acompanhar um pequeno rebanho de ovelhas, inicialmente, e Ana, com um filhote de ovelha no colo. Todo o movimento é registrado sob luz de alta temperatura de cor, do mesmo modo como acontece com os planos seguintes (578 e 579).

*Frame 78 – Fotograma do plano 578. Personagem e paisagem silhuetados*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

No primeiro deles, o movimento de panorâmica acompanha André que atravessa o quadro em subexposição. O sol já se pôs e a luz fria ocasiona contraluz que deixa os elementos da composição silhuetados: vegetação, personagem e igreja. Em segundo plano, o céu é azul e serve de contraluz. Do mesmo modo, no segundo deles a câmera está posicionada no interior da casa da qual André se aproxima e o enquadra em silhueta, também ocasionado pela luz do céu. Se comparados com o plano detalhe que enquadra parte da barriga, braço e mão esquerda de André (198), veremos a dimensão da possibilidade de interferência do fotógrafo na definição plástica da imagem, por meio do uso da temperatura de cor da luz. Neste plano que quebra uma sequência de luz de baixa temperatura de cor, André está no

chão, num ataque epiléptico. Esta luz, possivelmente montada para possibilitar a tomada sob luz da noite, ocasiona uma imagem contrastada, caracterizada por textura e relevo que ressaltam o corpo de André.

*Frame 79* – parte do corpo de André, iluminada com luz de alta temperatura de cor



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Ao modo como denomina Georges Didi-Huberman, seria possível tomar esta luz de alta temperatura de cor como sendo um “material plástico” a serviço do fotógrafo, ou seja, “um material capaz de todas as metamorfoses”<sup>115</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 62). Argumentando em termos técnicos, é como se o diretor de fotografia partisse de um padrão geral de luz de alta temperatura de cor, quer dizer, com aspecto azulado e naturalmente rebatida pela lua na superfície terrestre. A partir dela, o fotógrafo estabelece variações, metamorfoseando-a. E aqui estamos tratando, numa inspiração que emerge dos conceitos apresentados por Didi-Huberman, do tema da memória expressa na criação do fotógrafo. Em dado momento de sua investigação, ao buscar entender o sentido de plasticidade – num estreito diálogo com Nietzsche – propõe dois conceitos: sobrevivência e metamorfose<sup>116</sup>. Entende que o primeiro “nos diz sobre a indestrutibilidade dos traços”<sup>117</sup>, enquanto o segundo “nos fala de seu apagamento relativo, suas perpétuas transformações”<sup>118</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 62, tradução nossa). A associação que notamos na expressão fotográfica de Carvalho, deste modo, aproxima a condição geral da natureza da luz de alta temperatura de cor da sobrevivência. De outro lado, as variações que desenvolve, ao utilizar mecanismos que acentuam a intensidade de uma luz “fria”, configuram uma estratégia

<sup>115</sup> “un matériau capable de toutes les métamorphoses”.

<sup>116</sup> Sem que queiramos aprofundar esta questão, há, aqui, o apontamento para uma memória do futuro, tal como a compreendia Friedrich Nietzsche, configurada como uma memória do porvir. Esta transformação da materialidade pelo porvir é base para a investigação de Didi-Huberman.

<sup>117</sup> “[...] nous a dit l’indestructibilité des traces”.

<sup>118</sup> “[...] nous dira leur effacement relatif, leurs perpétuelles transformations”.

transformadora. Parte-se de um padrão que será forjado mediante conhecimentos técnicos, gosto e/ou necessidade de atendimento a índices de fotometria, fazendo perdurar os ecos de uma condição referencial que lhe serve de base à experimentação. Se o rosto de Ana (470 e 472) está nitidamente iluminado, é porque há prosseguimento da luz da lua em fontes adicionais que projetam sombras de plantas em seu rosto. O mesmo quando a luz fria do exterior (628) ilumina o rosto de Pedro, num segundo plano, enquanto no primeiro há parte de superfície de madeira iluminada por luz de baixa temperatura de cor.

Estes casos apresentam um fenômeno diferente, por exemplo, daquele provocado pela luz natural que possibilita o movimento da câmera que percorre as folhas de uma planta, até enquadrar uma flor branca iluminada por uma luz fria indireta de um sol que ainda não se tornou aparente no horizonte (572). Ou da associação entre *travelling* e *tilt* para baixo para enquadrar folhas e galhos de árvores subexpostos, em *contre-plongée* (577). Nestes dois últimos exemplos, a luz é fria e natural, ora registrada no início do dia, ora no final da tarde, sem a mesma expressividade da luz de alta temperatura de cor montada pelo fotógrafo. Para fechar como começamos, retomamos a referência a Henri Alekan, comprovando, com estes últimos dois planos, a monocromia que ele anunciava em sua assertiva. É sobre esta situação de luz que o diretor de fotografia atua, portanto, objetivando dar cor, relevo, profundidade à imagem que, numa condição natural, em muito perderia do ponto de vista plástico. É justamente esta atribuição do fotógrafo na criação de atmosferas com a adição de fontes de luz que prepara a chegada para a parte em que nos dedicamos ao arcabouço dos esquemas de iluminação, igualmente tradutores e reveladores do trabalho do diretor de fotografia.

#### 4.3.2 Esquemas de iluminação

É iluminado com luz de alta temperatura de cor o plano que utilizamos para iniciar esta seção dedicada aos esquemas de iluminação, que pode ser entendido inicialmente como o conjunto de métodos, técnicas e procedimentos, por meio dos quais o diretor de fotografia (em trabalhos de ficção, envolvendo atores) parece encontrar condições de expressão criativa máxima. Um esquema de iluminação, neste sentido, pode ser mais econômico, no que diz respeito à quantidade de fontes de luz e movimentos, como no plano conjunto (771) em que uma única fonte de luz fria que ilumina Lula lateralmente, serve como contraluz para André, em primeiro plano desfocado.



Frame 80 – Fotograma do plano 771

Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

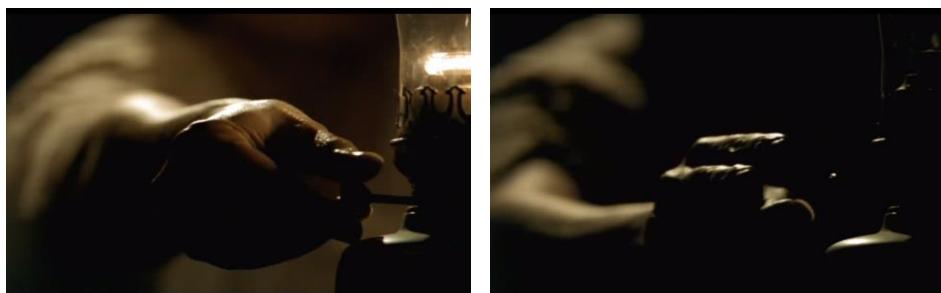
Concebeu-se, neste caso, uma dinâmica de iluminação que simula a luz da noite, possivelmente intensificada com fonte de luz artificial, posicionada lateralmente, dando relevo tanto ao lençol que cobre o irmão mais novo de André quanto à parede na qual ele está recostado. Neste caso, a câmera faz um sutil movimento de *tilt* para manter André enquadrado.

Seguindo um caminho de complexificação dos esquemas de iluminação, até chegarmos em exemplos extremos de prática destas estratégias, encontraremos um segundo plano em que se efetiva a lógica da contraluz, só que desta vez com natureza de baixa temperatura de cor (319). Trata-se de um plano conjunto em que há dois casais e duas fontes de luz fazendo o papel de contraluz para cada um deles. A posição das fontes de luz resulta em leve silhueta dos dois casais. Do lado direito do quadro, André está de pé, também sutilmente silhueta. Estas duas fontes de luz iluminam suavemente o piso da sala e as regiões da parede próximas às fontes de luz. A câmera faz um suave movimento de panorâmica para a direita para enquadrar André ainda mais. As fontes de luz são aparentes no quadro, como acontece, de alguma forma, em outra tomada que traduz, em nosso recorte, o início de uma variação plástica da função da luz dentro dos planos.

É assim quando, em plano detalhe (447), a mão de André está enquadrada e apaga o candeeiro a gás. À medida que a chama esmaece, uma segunda fonte de luz – que não é aparente – é revelada pelo resultado de sua projeção no braço direito de André. Esta segunda fonte de luz (não aparente) dá cobertura para o apagamento da fonte principal, deixando o personagem parcialmente visível.

Frame 81 – Plano 447. Duas fontes de luz

Frame 82 – Plano 447. Uma fonte de luz  
(Candeeiro apagado)



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Lavoura Arcaica*.

São iluminados com duas luzes também dois planos (584 e 586) que enquadram, respectivamente, Ana e André. No primeiro deles (584), a câmera está posicionada a 45° em relação ao lado direito do rosto de Ana e a enquadra de perfil (*close* de ombros). O plano é iluminado com uma fonte principal, de cima, que ilumina o rosto de Ana e também faz a função de luz de contorno, ao “descolar” Ana do fundo (ilumina a parte do véu em seu rosto). O plano é ainda iluminado por uma luz de preenchimento da esquerda, no alto. Esta segunda luz resulta em sombra no véu que Ana usa para cobrir a cabeça e atenua toda a sombra projetada no lado direito do véu de Ana. O fundo (segundo plano) tem algumas pequenas áreas de iluminação suave, que dão forma à projeção da luz no fundo indiretamente. A estrutura é similar no plano (586) que agora enquadra André. A câmera também está posicionada a 45° em relação ao rosto de André, em plano médio. O rosto dele está levemente virado para a esquerda. Duas luzes o iluminam. A primeira é direta e suave, da direita (levemente atrás da cabeça de André), que dá brilho à pele e ilumina o ombro esquerdo dele. Esta luz dá textura à imagem. A segunda é uma luz de compensação que atenua as sombras do lado direito de seu rosto. A luz da direita dá relevo e gera sombras no rosto dele; a da esquerda compensa. Estas duas luzes resultam num jogo de sombras, traduzindo uma expressividade possível pela manipulação das luzes.

Podemos encerrar este primeiro conjunto de planos reveladores de quesitos básicos a serviço do diretor de fotografia, dedicando nossa atenção a outros dois planos (374 e 587), reveladores de um esquema que diríamos básico de iluminação. Consideraríamos as duas tomadas como básicas por seguirem uma lógica conhecida na cinematografia que sugere a organização do esquema de iluminação com três luzes: luz principal (ataque), luz de compensação e contraluz. No primeiro destes planos (374), a iluminação é efetivada nos seguintes termos: 1) luz principal da esquerda para a direita gera sombras no lado esquerdo do rosto de André; 2) luz de compensação atenua as sombras no lado esquerdo do rosto dele; 3)

contraluz nos cabelos do personagem do alto e, além de dar tridimensionalidade (descola o personagem do fundo), ajuda a acentuar a fumaça do candeeiro que André tem na mão direita.

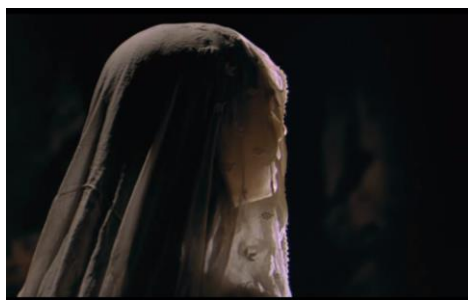
*Frame 83 – Fotograma do plano 374*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Este esquema, que pode sofrer uma variação, apresenta-se com uma pequena diferença no segundo dos planos (587). Com a câmara posicionada a 45° em relação ao lado direito do rosto de Ana, o plano é iluminado com uma fonte principal, de cima, que ilumina o rosto de Ana e também faz a função de luz de contorno, ao “descolar” Ana do fundo (ilumina a parte do véu em seu rosto).

*Frame 84 – Fotograma do plano 587*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

O plano é ainda iluminado por uma luz de compensação da esquerda, no alto. Esta segunda luz resulta em sombra no véu que Ana usa para cobrir a cabeça. Atenua toda a sombra projetada no lado direito do véu de Ana. A variação anunciada fica por conta de uma luz de fundo, que não havia no primeiro plano (374), onde há algumas pequenas áreas de

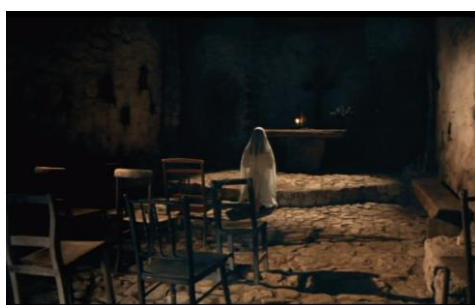
iluminação suave, que dão forma à projeção da luz no fundo indiretamente, dando profundidade à imagem.

Estes planos acabam servindo apenas como porta de entrada para uma experiência fotográfica que irá, do ponto de vista da disposição das fontes de luz, para além das estratégias contidas em manuais. De posse destes critérios básicos de luz, Carvalho promove variações, por vezes acrescentando ou mesmo suprimindo determinadas luzes, mas muitas vezes interferindo no posicionamento, natureza, direção e/ou intensidade das fontes, revelando uma força plástica que emerge da direção de fotografia. A expressividade de seu trabalho está, se pensarmos no primeiro dos planos que invocamos nesta seção (771), nas providências que dirige no sentido de atendimento da demanda do roteiro. É interior/noite. Não há fontes de luz dentro do quarto onde Lula está. A luz da lua é a fonte principal e precisa ser intensificada. Se analisarmos estes planos “figuralmente”, como fizera Deleuze com o quadro *O homem e a criança*, de Francis Bacon, encontraremos a ideia de que ao fotografar tais planos, no procedimento do fotógrafo age uma “visão háptica” (DELEUZE, 2007, p. 152). Ou seja, há a intervenção das escolhas do fotógrafo, a exemplo do pintor que ao incluir o tapete no referido quadro (*O homem e a criança*) não necessariamente reproduz os padrões de certa Rua Tottenham Court Road, onde há vitrines examinadas resignadamente pelo pintor que nem sequer tinha tapetes em seu apartamento (DELEUZE, 2007, p. 152). O pintor, neste caso, pinta explorando o que o filósofo chama de “tons matizados da Figura”, explorando uma variedade das formas das veias vermelhas, das regiões azuis e vermelhas, traduzindo de um jeito próprio sua ideia de tapete. Interessa-nos desta argumentação, o recurso utilizado por Deleuze a fim de compreender a expressão do homem dedicado à imagem, no caso dele o pintor. Mesmo sendo possível identificar um rompimento com uma postura natural representativa nos planos de Carvalho (como notáramos na seção dedicada à dança das sombras, por exemplo) importa aqui apreender da concepção deleuzeana o artifício argumentativo construído por ele em torno da cor, mas que nos ajuda a entender o recurso da luz utilizado pelo diretor de fotografia: “Há, sem dúvida, um gosto criador na cor, nos diferentes regimes de cor que constituem um tato propriamente visual ou um sentido háptico da visão” (DELEUZE, 2007, p. 154).

Movidos pelas questões apontadas por Deleuze, poderemos seguir nesta analogia aqui proposta assumindo que o rompimento do diretor de fotografia não tem a ver apenas com os padrões de luz que ele não gosta, mas com as proposições de luz sugeridas pelo roteiro ou

pela própria direção de arte. Há nestas duas instâncias indicações, proposições naturalmente resultantes dos trabalhos específicos destas áreas. O diretor de fotografia parece então construir as condições de expressão de seu gosto na negociação da distribuição destas fontes de luz pelo espaço. A sequência iniciada com o plano 580 é exemplar, neste sentido, pois se resolve as circunstâncias das luzes no interior da igreja para que a ação se desenvolva. A câmera está no interior da igreja (580) e o espaço é iluminado com pequenas fontes de luz que geram sombras bem definidas no chão.

*Frame 85 – Fotograma do plano 580*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Uma das fontes de luz é aparente e está no altar, diante do qual Ana está ajoelhada. Uma outra fonte de luz está à esquerda do quadro e ilumina as cadeiras e a parede do lado direito da imagem. Na primeira parte da tomada, a câmera está fixa e enquadra Ana de roupa branca, ajoelhada, de costas. Na segunda, a câmera sai do repouso para executar um movimento de panorâmica para a direita. Já na parte final, na conclusão do movimento de panorâmica, numa associação com movimento de *travelling* para a frente, a câmera acompanha o movimento da sombra de André na parede. A presença dele é sugerida pelo movimento da sombra bem definida na parede, possibilitada pela posição desta fonte de luz à esquerda do quadro, a mesma que projeta as sombras das cadeiras no chão. O movimento encerra quando André também para. A parede da igreja ao fundo (onde há um grande crucifixo) está iluminada com luz de alta temperatura de cor, o que sugere outro aspecto da construção fotográfica de Carvalho.

Esta outra condição diz respeito à mescla de luzes de diferentes naturezas de temperatura de cor.

Este recurso em que luz fria e quente dividem um mesmo quadro é mais aparente no plano conjunto iniciado com câmera fixa (665), sucedido por um movimento de panorâmica

associado a uma mudança de foco de segundo para primeiro plano. Para fins de aprofundamento do plano, o dividimos em três partes.

*Frames 86, 87 e 88 – Fotogramas das três partes do plano 665*



Fonte: Fotogramas extraídos do filme *Lavoura Arcaica*.

Na primeira delas, em primeiro plano desfocado, uma das personagens observa, escondida, o pai deixando o quarto onde conversava com André. O pai sai de quadro, atravessando a imagem em segundo plano. Há aqui duas referências de iluminação. Em segundo plano, o pai está iluminado por luz difusa de alta temperatura de cor e o ambiente por onde ele passa (o corredor) está mais claro; já em primeiro plano, mais escuro, a personagem está subexposta. Na segunda parte, depois que o pai sai de quadro, a câmera inicia movimento de panorâmica para a esquerda, associando este movimento à mudança de foco para o primeiro plano. As três personagens estão posicionadas lado a lado, iluminadas por fonte pequena de luz posicionada à esquerda do quadro e que ilumina o lado direito dos rostos delas. A fonte de luz cria relevos nos rostos e roupas das personagens e a imagem resultante é contrastada. Por fim, na terceira parte, com um movimento de *travelling*, a câmera acompanha o deslocamento das personagens que seguem na direção do quarto onde André está. A velocidade do movimento aumenta e o plano encerra quando a câmera enquadra o interior do quarto, onde as personagens abraçam André. O plano inicia e termina com uma mesma referência de iluminação, pois a luz que ilumina o início do plano (o corredor por onde o pai passa) é a mesma que ilumina o interior do quarto. A temperatura da luz é a mesma, é mais fria. Já a luz que ilumina o espaço onde as três personagens estão escondidas, aguardando a saída do pai do quarto para abraçarem André, é mais quente. Como os espaços de luz fria parecem iluminados por luz natural do dia, aparentemente entrando por janelas, a intervenção fotográfica, neste caso, se dá em primeiro plano, na disposição de uma fonte de luz de baixa temperatura de cor que garante a luminosidade no espaço onde as três personagens que invadirão o quarto de André estão. Há uma opção aqui. Em vez de forjar uma luz fria, recorre-se a uma fonte de luz quente. O que poderíamos pensar pelo viés das circunstâncias

propiciadas por uma eventual dificuldade em filtrar uma luz artificial de modo que ficasse suficientemente equilibrada com as áreas de luz natural fria. Pensaríamos ainda na opção pelo próprio resultado plástico que esta convivência entre duas luzes dá.

Damos continuidade a esta reflexão acerca desta convivência entre dois diferentes tipos de luzes considerando, ainda, a busca por uma unidade plástica, pois é possível extrair de *Lavoura Arcaica* outros fenômenos deste mesmo tipo. Levemos em conta o esquema de iluminação utilizado na sala em que André conversa com o pai logo após seu retorno para casa (680). A câmera está posicionada ao nível da mesa enquadrando o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um segundo candeeiro. A parede ao fundo, no canto esquerdo da imagem, está iluminada por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior.

Frame 89 – Fotograma do plano 680



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem. O recurso de uma luz de alta temperatura de cor num plano predominantemente iluminado com luz de baixa temperatura, faz pensarmos na sugestão da espacialidade. A luz incide por uma janela que, apesar de não fazer parte da composição, está presente sugestivamente.

Importará a nós, nesta experiência fotográfica de Carvalho, delinear as condições de sua memória criativa que está a serviço da construção fílmica. E num diálogo com o também diretor de fotografia Philippe Rousselot apreendemos dados excertos reflexivos acerca do papel do fotógrafo que reforçam a ideia de que há nesta prática específica dos esquemas de

iluminação uma expressão do que já evocamos e que parece convir novamente: o *troc* cultural ao qual Baxandall faz referência em sua pesquisa. Extraindo de Rousselot aquilo que parece mais fundamental neste momento, levaremos em consideração a sua observação sobre a utilização de projetores de luz pelas janelas, como sendo um artifício comum e recorrente no trabalho do diretor de fotografia. Ele fala das “fontes pontuais situadas o mais distante possível das janelas para imitar o sol, ou aquelas mais próximas, difusas, até mesmo refletidas por grandes telas brancas, para um dia cinza”<sup>119</sup> (ROUSSELOT, 2013, p. 46). O autor-fotógrafo, neste caso, está revelando procedimentos que são básicos e constitutivos do saber-fazer que se espera do diretor de fotografia diante de circunstâncias em que há necessidade de intervir mediante esquemas de iluminação, segundo a constatação feita por Fabrice Revault D’Allones, (REVAULT, 1991, p. 22) quando de sua historicização crítica acerca do uso/importância da luz no cinema. E explica as razões para isso:

Filmar implica quase sempre um reforço de luz. Primeiro, em virtude da sensibilidade das películas. Se a luz solar é suficiente imprimir a menos sensível das películas, não podemos gravar todos os filmes em plena luz e em pleno ar: desejamos tomadas na penumbra ou na escuridão de interiores, à tarde ou à noite em exteriores. É geralmente necessário então reforçar a luz, sobretudo quando a película<sup>120</sup> é pouco sensível (e de toda forma muito menos sensível que o olho humano). Ganhar em sensibilidade e rapidez da película será um dos elementos determinantes da luz no cinema<sup>121</sup> (REVAULT, 1991, p. 22, tradução nossa).

É sobre estes elementos técnicos, componentes de sua memória de diretor de fotografia, que Walter Carvalho busca os exemplos de práticas de fotografia que respeitam a dinâmica física da experiência fotográfica (sem luz, não há imagem), e também encontra – na prática em si – possibilidades de variação que resultam nas imagens autênticas que compõem a sua fotografia. Do ponto de vista da iluminação, esta distribuição de fontes de luz pelo espaço se dá de forma quase que artesanal, quando consideramos planos como o que é

<sup>119</sup> [...] sources ponctuelles situées le plus loin possible des fenêtres pour imiter le soleil, ou celles plus proches, diffuses, voire réfléchies par de grandes toiles blanches, pour un jour gris”.

<sup>120</sup> Cabe, aqui, breve nota de atualização, pois o trabalho de Fabrice Revault D’Allones está contextualizado num período de predominância das películas nas realizações cinematográficas. Apesar do advento dos sensores sensíveis das câmeras digitais, utilizadas em experiências do próprio Walter Carvalho, a intervenção com luz continua sendo necessária como recurso de intervenção nas condições de luz ambiente.

<sup>121</sup> “Filmer implique presque toujours un apport de lumière. D’abord pour des raisons de sensibilité de pellicules. Si la lumière solaire suffit à l’impressionner la moins sensible des pellicule, on ne va pas tourner tous les films en plein jour et en plein air: on voudra des vues dans la pénombre ou l’obscurité des intérieurs, de soir ou de nuit en extérieurs. Il faut donc généralement apporter de la lumière, d’autant plus que la pellicule est peu sensible (et de toute façon beaucoup moins sensible que l’œil humain). Gagner en sensibilité ou rapidité de pellicule sera l’un des éléments déterminants de la lumière au cinéma”.



realizado num longo movimento de *travelling* (778). Este deslocamento da câmara está associado com um esquema de iluminação que, para ser melhor compreendido, propomos ser dividido em quatro partes. A primeira delas combina iluminação de luzes de alta e baixa temperatura de cor.

*Frame 90 – Primeira parte do plano 778*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Nela, a câmara enquadra um grupo de pessoas que dançam. Na parte superior da imagem, a luz tem baixa temperatura; na parte inferior, é mais alta. A luz ilumina parcialmente algumas das pessoas e incide diretamente na parede, ao fundo, iluminando também uma mulher parcialmente. Há também uma fonte de luz aparente: a chama de uma fogueira. A imagem tem relação de contraste, ocasionada por luz lateral, iluminado da direita para a esquerda. Em primeiro plano, alguns dos músicos estão desfocados e em contraluz rebatida na parede.

*Frame 91 – Segunda parte do plano 778*



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Na segunda parte, a câmara inicia movimento de *travelling* para a esquerda, acompanhado os músicos. Ao longo do movimento, a câmara revela silhuetas, sombras nas

paredes e pessoas enquadradas em primeiro plano, parcialmente iluminadas. Ao longo deste segundo movimento, uma outra fonte de luz de baixa temperatura de cor ilumina o espaço da direita para a esquerda, dando relevo às roupas e objetos enquadrados.

Frame 92 – Terceira parte do plano 778



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Já na terceira parte, a câmera associa o movimento de *travelling* com *tilt* para baixo para enquadrar uma das personagens que se senta para mexer a massa num recipiente. Notamos que uma fonte de luz quente a ilumina pontualmente. Ela e a mesa ao lado da qual está a personagem. Num primeiro plano, sobre a menina que passa dançando entre a câmera e a personagem que está sentada, incide uma luz de alta temperatura de cor.

Frame 93 – Quarta parte do plano 778



Fonte: Fotograma extraído do filme *Lavoura Arcaica*.

Por fim, na última parte, o movimento de panorâmica retorna no sentido contrário (para a direita) associado com *tilt* para cima, para enquadrar o grupo de pessoas dançando em contraluz (silhuetados). Esta luz em segundo plano tem textura, é fisicamente percebida por incidir na fumaça que está no ar.

Ao associar a experiência fotográfica de Carvalho a uma memória de luz e sombras, para finalizar, significa considerar o seu domínio das técnicas e critérios que regem a prática do diretor de fotografia, somadas ao jeito circunstancial de resolver as questões emergentes da prática cinematográfica. É uma memória que parece poder ser aproximada da argumentação deleuzeana acerca da interpretação dos signos do amor<sup>122</sup> que conta com a intervenção da memória:

Não é o esforço da memória, tal como aparece em cada amor, que consegue decifrar os signos correspondentes; é apenas o impulso da inteligência, na série de amores sucessivos, balizada pelos esquecimentos e pelas repetições inconscientes (DELEUZE, 2006, p. 50).

Entende o filósofo, ajudando-nos a melhor esclarecer esta relação entre criação fotográfica e memória, que a inteligência é, na verdade, o elemento necessário à interpretação dos signos amorosos. E acrescentamos, dizendo que é também esta inteligência necessária à interpretação na qual o diretor de fotografia está envolvido, numa tradução de signos verbais (roteiro) em visuais. É a inteligência, segundo Deleuze, obrigada a “pôr-se em movimento” no processo de leitura dos signos que envolvem os amantes. E a memória é solicitada pela inteligência justamente neste processo. No ciumento, por exemplo, a sua memória “pretende tudo reter”, pois “ela quer tudo armazenar pra que a inteligência disponha da matéria necessária às suas próximas interpretações” (DELEUZE, 2006, p. 49). Influenciados pelas ideias deleuzeanas, haveremos de considerar que as lembranças estão retidas nas repetições inconscientes da prática fotográfica longeva, no caso de Carvalho. Este último plano que encerra a seção parece concentrar os elementos que, não apenas ao longo do filme *Lavoura Arcaica*, mas ao longo da sua obra, caracterizam a fotografia feita por Walter Carvalho. Movimentos de câmera estável, esquema de iluminação com uma equilibrada convivência entre luzes de alta e baixa temperatura de cor, uma luz que resulta em imagem dotada de relevos e profundidade, a exploração das sombras estáticas ou móveis (bem definidas em virtude da escolha das fontes adequadas de luz), a relação de contraste que também é tão

---

<sup>122</sup> Em *Proust e os Signos*, livro dedicado à relação entre os signos e o tempo, na obra *Em Busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, Gilles Deleuze estabelece uma classificação dos tipos de signos presentes na obra literária que serve-lhe de base. Ele estabelece o amor como um segundo círculo em sua classificação (que tem outros dois) e considera que o amor “nasce e se alimenta de interpretação silenciosa”, acrescentando, ainda, que “o amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar” (DELEUZE, 2006, p. 7).

recorrente em suas imagens. Tudo isso compõe uma memória que permanece, pela repetição, em forma de estratégias plásticas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Situado em meio ao entrelaçamento de disposições que constituem o ambiente de prática fotográfica no cinema – com seu conjunto de técnicas, mecanismos, instrumentos/artefatos, informações instrucionais (manuais), métodos de como fazer, fóruns de discussão, padrões imagéticos já produzidos ao longo da história da arte –, o fazer do diretor de fotografia extrai, de um ambiente cultural, os artifícios que alicerçam sua expressão, constituindo os limites das suas imagens-pensamento. É por meio desta contribuição/participação técnica que o diretor de fotografia constrói um pensamento imagético. Se, por um lado, poderíamos compreender este emaranhado de matrizes como Michael Baxandall pensa e elabora a sua ideia de *troc* cultural (nesta expressão já evidenciada ao longo do texto), de outra forma, poderíamos pensar nesta reunião de traços que o fotógrafo traduz, na sua contribuição para a construção da imagem do filme, a partir de um interesse visual intencional – e ao mesmo tempo involuntário –, com fins plásticos e tradutores de sensações que sobrevivem como resultado de um cruzamento. Neste ato criativo do diretor de fotografia, evidenciando nossa consideração ao pensamento de Henri Bergson, há uma expressão mnemônica, podendo ser asserverada nestes termos:

Tudo deve se passar portanto como se uma memória independente juntasse imagens ao longo do tempo à medida que elas se produzem, e como se nosso corpo, com aquilo que o cerca, não fosse mais que uma dessas imagens, a última que obtemos a todo momento praticando um corte instantâneo no devir em geral (BERGSON, 2006, p. 83).

São as ideias bergsonianas que guiarão, inicialmente, esta seção conclusiva, aproximando, finalmente, os três regimes fotográficos – ou ainda três distintas expressões de imagens-pensamento - em torno dos quais temos erigido o conjunto de reflexões. De partida, localizamos as distintas experiências praticadas por Brazil, Lutfi e Carvalho num mesmo campo. Procedendo desse modo, nos depararemos com umas das proposições bergsonianas acerca da maneira como imagens passadas são conservadas. A primeira hipótese, a qual nos interessa fundamentalmente, traz a seguinte ideia: “*O passado sobrevive sob duas formas distintas: 1) em mecanismos motores; 2) em lembranças independentes*” (*idem*, 84). Ao nosso trabalho, esta hipótese, além de inspiradora do ponto de vista conceitual, desempenha, ainda, função sumária, anunciando dois temas que parecem intrínsecos à ideia de memória, aplicável

ao exercício criativo, presente nos três regimes que servem à nossa investigação. A começar pela primeira das formas sugeridas hipoteticamente, “*em mecanismos motores*”, encontraremos, nela, condição para reunirmos os três diretores de fotografia, concluindo que em todos eles, há uma manifestação motora da memória que, literalmente, carregam. Atribuir a existência de uma memória do corpo está, nesse sentido, para além da utilização das disposições corporais, em si, como prolongamento dos instrumentos dos quais fazem uso. Mesmo Walter Carvalho, que não dispõe seu corpo com a mesma intensidade – como acontece com Brazil e Lutfi – há a experiência do corpo como a última das imagens constituídas por sua memória, se continuarmos adotando a perspectiva bergsoniana para pensar a questão. Há, além do mais, uma outra natureza de utilização do corpo, por parte de este fotógrafo que, diferentemente dos outros dois que o antecedem em nossa análise, apropriase de do uso de artefatos que tornam mais sutis estes seus movimentos corporais. São os mecanismos motores, portanto, a chave utilizada pelos fotógrafos para a leitura da própria memória, ou seria o próprio corpo o ponto de encontro destas informações pretéritas que perduram no saber-fazer.

Caminhando para a segunda forma da hipótese bergsoniana, aquela dedicada às “lembranças independentes”, a entenderemos conforme a ideia delineada pelo próprio Henri Bergson, mas potencialmente apresentada por Deleuze – ao sistematizar suas ideias em torno da obra de Marcel Proust – no que chama de memória involuntária, conforme sublinhamos ao longo dos capítulos. A natureza de independência destas lembranças dialoga, dessa forma, com a involuntariedade das lembranças envolvidas no ato criativo, sempre retomadas conforme a ocasião em que, muitas vezes, deve-se resolver problemas. Está associada a esta segunda forma, a ideia de intencionalidade, da qual nos valem para compreender o campo de escolhas efetuadas pelo fotógrafo antes de se lançar no processo de registro da imagem, em sua construção plástica. A lida com a matéria maleável, de que faz uso (construção de artefatos, movimentos de câmera, controle de volumes luminosos, etc.), expõe o diretor de fotografia a condições materiais que exercem força sobre ele. A separação entre a intencionalidade (Baxandall) e a captação das forças (Deleuze) faz-se novamente necessária aqui, como o fizemos inicialmente, para considerar que, apesar da dissonância conceitual (emergente da contraposição deleuzeana à ideia de intencionalidade), é fundamental a mobilização destas duas definições para a apreensão dos aspectos implícitos na prática do diretor de fotografia. Se há, de um lado, condições e critérios de uma prática intencional; por

outro, há o resultado desta aventura sobre a qual se lança o fotógrafo, captando de volta as surpresas devolvidas pelo mergulho da câmera sobre os personagens e cenários iluminados.

Ao continuarmos considerando que o corpo é espaço e condição do exercício de uma memória criativa, seguimos atribuindo ao fotógrafo a tarefa de proceder em escolhas por entre sensações presentes e passadas, de alguma forma “domando” estas forças às quais está submetido. Em página de *Diferença e Repetição*, Gilles Deleuze fornece informações pertinentes à elaboração deste caminho conclusivo. Faz isso ao apresentar uma pergunta inserida no interesse pela memória, no que diz respeito aos paradoxos do passado: “Todo o passado se conserva em si, mas como salvá-lo para nós, como penetrar neste em-si sem reduzi-lo ao antigo presente que ele foi ou ao atual presente em relação ao qual ele é passado? Como salvá-lo *para nós*?” (DELEUZE, 2006, p. 130). Ao que acrescentamos: como os diretores de fotografia, então, salvam, para si, o passado?

Destrinchando a questão, Deleuze sugerirá que é justamente a partir desta indagação que Marcel Proust dá continuidade a Henri Bergson, respondendo que a *reminiscência* é a chave adequada à situação e comprovando que a aplicação de uma memória involuntária é muito mais precisa que a da voluntária. Ou seja, reminiscência designa, muito mais precisamente, a memória involuntária do que a voluntária, fazendo-a ressurgir “num esplendor que jamais foi vivido, como um passado puro que revela, finalmente, sua dupla irreduzibilidade ao presente que ele foi como também ao atual presente que ele poderia ser, e isto a favor de uma interpenetração dos dois” (idem, p. 131). Se o nosso objetivo é contemplar a expressão fotográfica sob o aspecto da memória, esta concepção analítica nos direciona ao entendimento de que o processo criativo do diretor de fotografia é caracterizado pela coexistência de diferentes níveis de passado. Sem perder de vista as palavras de Deleuze, “*todo* o passado coexiste com o novo presente em relação ao qual ele é agora passado” (idem, p. 126). Os antigos presentes passam a ser dimensões que, a todo instante, insistem, consistem e *são*. A nosso ver, estas dimensões estão materializadas no corpo e intencionalidade do diretor de fotografia. Já os supracitados níveis, estão nele (no corpo), representados em diferentes camadas de saberes, sejam elas constituídas por padrões imagéticos ou domínios técnicos incorporados explicitados em intenção. Se o primeiro (corpo), é suporte; a segunda (intenção), é condição. A intencionalidade do fotógrafo é condição para a materialização de dimensões passadas, involuntariamente evocadas no ato fotográfico em si.

É bastante apropriado, neste instante, evocar a reflexão de um diretor de fotografia, na qual este teor teórico de nossa alteração acerca da memória e da criação na cinematografia, encontra ressonância numa formulação elaborada por um fotógrafo que, mesmo sem fazer referência aos nomes e ideias dos autores que nos são caros, dialoga com este arcabouço teórico-analítico que nos informa:

Um diretor de fotografia, ao longo de sua carreira, constitui-se como um banco de imagens: a luz da alvorada e do crepúsculo, o sol do meio-dia que esmaga tudo, sombras que se prolongam na noite, um quarto iluminado por uma vela, tubos fluorescentes no teto de um escritório, um rosto na penumbra, ou reflexos na água do lago que parecem não ter fim. Graças a elas, ele poderá, não apenas recriar sobre a película um real (ou fazer-parecer), mas igualmente compreender, analisar, desconstruir e reconstruir o que se apresenta diante de seus olhos. Antes de tudo, o diretor de fotografia é um arquivista. Mas estas imagens que ele guarda na memória, talvez toda uma vida, não são cartões postais, com inscrições nos versos, data e identificação do lugar; elas se apresentam como montagens, associadas ao aspecto visual de impressões, emoções, sons, odores, sempre uma sinestesia singular a cada vez. É graças a esta combinação de sensações que nós podemos conservar, e delas nos servirmos de forma sensata, em momento oportuno (ROUSSELOT, 2013, p. 7 e 8, tradução nossa)<sup>123</sup>.

Consideramos ser oportuna, também, a possível inserção desta passagem sintética, asseverada por Rousselot, numa tradição de pensamento acerca da memória e da imagem. Trata-se de uma construção que aproxima o fotógrafo, acima citado, numa tradição bergsoniana e também deleuzeana, e da mesma forma resume bem o procedimento do diretor de fotografia – que utiliza estas informações que compõem seu *troc* cultural – bem como denominará Baxandall. A passagem nos permite, portanto, estabelecer esta aproximação entre uma teoria da memória e um conjunto de reflexões pertinentes ao estudo da intencionalidade de um criador de imagens. Primeiramente, pensamos, a partir do excerto, numa ideia de memória que se prolonga no tempo e volta à tona no momento apropriado, que é o da criação.

---

<sup>123</sup> “Un chef opérateur, tout au long de sa carrière, se constitue une banque d’images: la lumière de l’aube et celle du crépuscule, le soleil de midi qui écrase tout, les ombres qui s’allongent le soir, une chambre éclairée par une bougie, des tubes fluorescents au plafond d’un bureau, un visage dans la pénombre, ou les reflets dans l’eau du lac qui semble ne pas avoir de fin. Grâce à elles, il va pouvoir, non seulement recréer sur la pellicule un réel (ou son faire-semblant), mais également comprendre, analyser, déconstruire et reconstruire ce qui se présente à ses yeux. Avant tout, le chef opérateur est un archiviste. Mais ces images que l’on garde en mémoire, parfois toute une vie, ne sont pas que des cartes postales, avec, inscrites au verso, la date et l’identification du lieu; elles se présentent comme des assemblages, associant au visuel des impressions, des émotions, des sons, des odeurs, toute une synesthésie à chaque fois singulière. C’est grâce à ces combinaisons de sensations qu’on peut les conserver, et s’en servir à bon escient, le moment venu”.



Num segundo momento, levamos em consideração que o ato criativo, em si, é dotado da intencionalidade que direciona a expressão involuntária desta memória. A intenção do fotógrafo, por sua vez, é movida por um conjunto de preocupações – seguidas de critérios e estratégias – que o ajudam a resolver os problemas apresentados no e/ou pelo contexto em que ele trabalha. Se considerarmos que as soluções práticas que o fotógrafo apresenta ao entorno cultural e fílmico são resultantes de uma habilidade obtida mediante a repetição ou, para usar os termos de Bourdieu, segundo um “sistema de disposições adquiridas”, palavras com as quais define *habitus* (BOURDIEU, 2009, p. 87), estaremos diante de um fenômeno de memória que se realiza na forma de uma prática artística específica, desempenhada pelo diretor de fotografia.

A natureza arquivista da experiência do fotógrafo, ainda aprofundando na reflexão de Rousselot, mais tem a ver com a prática de um corpo que contrai uma multiplicidade de momentos (DELEUZE, 1999, p. 39) do que, necessariamente com um acúmulo, um depósito que localiza ou armazena a memória em espaços específicos. Diferente disso, dentro de uma lógica bergsoniana – bem sublinhada por Deleuze -, trata-se de uma “conservação e acumulação do passado no presente” (BERGSON apud DELEUZE, 1999, p. 39). Localizando o fotógrafo no pensamento de Bergson, elegeremos o corpo como o centro desta contração, daí, sim, explicitando todo o sentido que reserva o excerto escrito por Rousselot. Em vez de lugares de memória, tal como cartões postais datados e com informações históricas, um conjunto de sensações evocadas conforme necessidades presentes. É a experiência presente de Brazil que evoca suas lembranças criativas, visualizando um elevador de madeira<sup>124</sup> onde o processo criativo sugere movimento de câmera; é a movimentação do corpo de Dib Lutfi, em si, que explicita, em forma de movimentos precisos para acompanhar os atores, um procedimento de conservação de passado; é a montagem de um esquema de iluminação, dirigida por Walter Carvalho, que preserva as reminiscências luminosas (literalmente) que o compõem. A retomada destes elementos plásticos, explorados por cada um dos três diretores de fotografia, continua impulsionando o esforço de delinear as dimensões de uma memória criativa evidenciada na imagem de planos cinematográficos.

Numa rápida revisão do capítulo dedicado a Edgar Brazil, identificaremos uma evocação de lembranças de efeito plástico, por exemplo, na intencionalidade de seus gestos –

---

<sup>124</sup> Referência ao plano 142 do filme *Limite*.

no diálogo que estabelecemos com Michael Baxandall – de modo a identificar o procedimento de um fotógrafo que pensa com o diafragma, que pensa com os elementos técnicos para moldar a imagem, na constituição do que aprendêramos de Luc Vancheri, na forma do que chama de *figural*. O fotógrafo se apropria de um conjunto de elementos, moldando matérias-primas que estão à sua disposição, moldando-as por meio do registro de sensações. A própria consideração da história construída sobre a prática de Brazil atribui a ele uma participação no processo criativo, sugerindo a Mário Peixoto, procedimentos adequados à realização das ideias do diretor, agindo mediante um conjunto de recursos pessoais de invenção, dando a ele a condição de agir interpretando, decifrando e/ou traduzindo, como sublinháramos do pensamento deleuzeano (DELEUZE, 2006b, p. 139), de onde também extraímos a ideia de que fizera, em *Limite*, uma tradução instrumental, no processo construtivo. Tradução instrumental esta que evolui de modo que o próprio corpo é utilizado como uma extensão da câmera, resultando num conjunto câmera/corpo, sintetizador de disposições, mecanismos, procedimentos e estratégias adquiridos ao longo do tempo. É neste processo de longa duração que encontramos a noção de memória aplicada ao diretor de fotografia, que aparece como célula de um organismo maior, do qual carrega a mesma herança informacional.

Isto se torna ainda mais vívido quando retomamos a construção do capítulo dedicado a Dib Lutfi. Nesta analogia com o organismo, Lutfi atua como parte de um todo, agindo a favor desta estrutura maior – tal como um órgão para um corpo – dela absorvendo, e para ela devolvendo, seu proceder. É como se Dib Lutfi, Raoul Coutard, Henri Alekan<sup>125</sup> e/ou Giuseppe Rotunno<sup>126</sup> fossem diferentes elementos do órgão de um corpo que, na nossa analogia, poderia ser a construção cinematográfica que conta com a participação coletiva dos diversos setores. Este órgão, do qual os diretores de fotografia fazem parte, junto com seus eletricitistas, maquinistas, assistentes, etc., carrega a marca genética do corpo que o conduz e que ao mesmo tempo dele depende para sobreviver. Do ponto vista da memória, a metáfora é elucidativa, fundamentalmente quando pensamos na constituição da herança informativa genética que os órgãos carregam. Os rins trabalham filtrando o sangue, já o coração bombeando-o. Analogicamente, diretores de arte cuidam dos cenários e figurinos do filme, enquanto fotógrafos cuidam dos recursos de câmera e luz que possibilitam o registro da imagem. Na constituição de seu fazer, o fotógrafo segue o curso de sua atribuição,

---

<sup>125</sup> Estes dois últimos diretores de fotografia da *nouvelle vague* francesa.

<sup>126</sup> Diretor de fotografia que atuou em filmes do neorealismo italiano.

procedendo de maneiras diferentes conforme as necessidades. Estão entranhadas nele, informações que as construções histórica, cultural e social da função lhe transmitiram. O próprio corpo de Lutfi é condição da conservação de uma memória que dura. Ele, assim como os outros dois diretores de fotografia, neste esforço para o delineamento de memória intrínseco aos seus atos, é representante de um legado. Em nossa analogia, ele deixa de simplesmente fazer referência ao corpo em que está – a exemplo de um órgão num corpo –, para experienciar uma condição de hereditariedade. Ou seja, órgãos estão inseridos num contexto muito maior, de ancestralidade, de sucessão, de intercâmbio geracional. É este, portanto, um exercício de tentativa de ampliação do escambo cultural, sugerido por Baxandall, estabelecido pelos artistas quando estão em seu ato de criação, experienciando uma troca cultural com o entorno em que se localizam; ou diante do que Deleuze compreende - e que já citáramos - ao dizer que “Cada pintor resume à sua maneira a história da pintura...” (DELEUZE, 2007, p. 123). O recurso metafórico encontra um reforço adequado nos termos de Roger Bartra, que toma a neurociência como campo de reflexão, para elaborar sua tese centrada no exocérebro, noção consentânea à reflexão sobre o modo como Lutfi somatiza sensações, captando forças estéticas em conformidade com o entorno social e cultural. O escambo praticado com os padrões da Nouvelle Vague, do Neorrealismo, da experiência televisiva pela qual ele passou, são como que legados informacionais que impulsionam e favorecem as soluções práticas que ele desenvolve. Por isso dizemos que Lutfi carrega a memória de uma câmera no ombro. Onde também podemos dizer: o ombro carrega a memória de uma câmera, já que há interferências do próprio equipamento. Ou, ainda, que o ombro carrega a câmera condicionada pela memória, já que as ocasiões técnicas, estéticas, históricas, sociais e culturais, constituem o proceder desta câmera operada de um modo *sui generis*. Esta câmera chega, mesmo, a atuar como personagem do drama, atestando esta operacionalidade da memória de uma câmera no ombro que se envolve fisicamente com o contexto fílmico.

De outra forma, mas dando continuidade a um percurso evolutivo que diz respeito à postura da câmera, finalizaremos este caminho com a expressão fotográfica de Walter Carvalho. Poderíamos, perfeitamente, considerar os movimentos de câmera executados sob sua direção, feitos com instrumentos e artefatos aos quais, certamente, Brazil e Lutfi não tiveram acesso, mas que, decerto, ajudaram a construir. Ora, se pensarmos que a evolução dos equipamentos que servem à fotografia são aperfeiçoados pela necessidade, direta ou

indiretamente, os dois primeiros participam da construção do órgão (para seguir em nossa analogia) do qual, hoje, Carvalho, é parte. Queremos dizer que a cinematografia por ele praticada é um resultado das experiências todas desenvolvidas pelo campo da direção de fotografia, como um todo. Os movimentos de câmera feitos por ele, com equipamento sobre guias, trilhos e/ou carrinhos, são consequências, também, das necessidades que Brazil enfrentou ou das sensações que Lutfi criou/captou, ao fazer suas investidas com a câmera na mão.

Contudo, ao nos debruçarmos sobre a história do próprio cinema, mediante o aporte teórico que nos serve de alicerce reflexivo, lidaremos com traços que estão para além desta inter-relação entre Carvalho, Lutfi e Brazil. Ao considerar, da obra de Carvalho, encontraremos, sugestivamente, um caminho a percorrer no sentido de ampliar nossa compreensão quanto ao campo de exercício de uma memória criativa deste fotógrafo. Ao criar atmosferas para o filme, mediante recursos de luzes e sombras, Carvalho desenvolve um processo de troca com a história que tornou possível a própria existência do cinema, o que, de algum modo, elucidamos num diálogo com uma rápida ideia de teoria das sombras. Ou não seria esta a apreensão que faríamos, caso considerássemos o espírito ilusionista que acompanhava os precursores do registro e projeção de imagens em movimento? Étienne-Gaspard Robert<sup>127</sup>, Joseph Plateau<sup>128</sup>, Émile Reynaud<sup>129</sup>, Eadweard Muybridge<sup>130</sup>, Étienne-Jules Marey<sup>131</sup>, Georges Demeny<sup>132</sup>, Thomas Edison<sup>133</sup>, Léon Bouly<sup>134</sup>, todos eles se lançaram na tarefa de desenvolvimento de artefatos que almejavam a criação de uma ilusão

---

<sup>127</sup> Étienne-Gaspard Robert (1763–1837): ilusionista, mágico e balonista belga. Foi um dos primeiros a utilizar e desenvolver as lanternas mágicas criadas por Christiaan Huygens, um sistema de projeção de imagens. Patentou seu próprio sistema, como o nome de fantoscópio.

<sup>128</sup> Joseph Plateau (1881-1883): físico belga. Inventor do fenacístoscópio, constituído por dois discos sobrepostos, em que um deles trazia aberturas por onde se podia olhar as imagens no outro disco. O movimento circular de um em relação ao outro possibilitava a animação da imagem.

<sup>129</sup> Émile Reynaud (1844-1918): fotógrafo, professor, inventor e realizador francês. Inventor do praxinoscópio, sistema que causava a sensação de movimento nas imagens, com uso de jogo de espelhos.

<sup>130</sup> Eadweard Muybridge (1830-1904): fotógrafo inglês, inventor do zoopraxiscópio, sistema ótico que antecedeu a película de celulóide, e que causava a sensação do movimento das imagens.

<sup>131</sup> Étienne-Jules Marey (1830-1904): inventor francês que inventou o cronofotógrafo, instrumento desenvolvido para registrar 12 *frames* por segundo. Um dos instrumentos utilizados no desenvolvimento da cronofotografia foi o fuzil cronofotográfico, utilizado para registrar o movimento de animais em diversos *frames*, e que, quando projetados, davam a sensação do movimento.

<sup>132</sup> Georges Demeny (1850-1917): fotógrafo e inventor de origem húngara, radicado na França. Inventou o fonoscópio, caixa de madeira utilizada para projetar sequências de fotografias que registravam algum tipo de movimento, utilizando recursos de lente e de luz.

<sup>133</sup> Thomas Edison (1847–1931): inventor e empresário estadunidense. Dentre as diversas invenções, criou o cinetoscópio, utilizado para a visualização, no interior do equipamento, de imagens filmadas.

<sup>134</sup> Léon Bouly (1872-1932): atribui-se a ele a criação da palavra cinematógrafo, um dispositivo que objetivava o movimento de imagens.

ótica, em práticas antecedentes à dos irmãos Auguste e Louis Lumière<sup>135</sup>, em Lyon, dando luz ao cinematógrafo<sup>136</sup>. Daí, ainda poderemos destacar experiências como a de Georges Méliès<sup>137</sup>, levando às últimas consequências os limites do registro das imagens, à época, apresentando números de mágica e ilusionismo diante da câmera. Lançar o olhar sobre os conjuntos de planos de Carvalho é localizar os indícios de uma memória de luz e sombras, permeada por práticas que sustentam a própria cinematografia.<sup>138</sup> Este rápido fragmento de uma “arqueologia do cinema”, como dirá Laurent Mannoni (2003), nos faz prestar atenção num conjunto de práticas e experiências que, para os diretores de fotografia que estão no centro de nossa investigação, compõe, ele também, partes daquilo que Deleuze chama de preexistência de um passado em geral. Em diálogo com as palavras do filósofo, é com estas experiências que se configura uma coexistência de lençóis de passado (DELEUZE, 2005, p. 122-123). As histórias de encantamento e exploração das luzes, sombras, movimentos e projeção das imagens resultantes destes processos ao longo da história, coexistem, todas elas, no espaço onde estão as práticas de cinematografia. A genealogia do cinema, proposta por Mannoni, possibilitará entendermos que cada um dos inventores, que protagonizam dados capítulos da história do cinema, são, na verdade, todos “elos de uma longa cadeia”, para tomar as palavras de Assef Kfourri, na apresentação do livro *A grande arte da luz e da sombra* (KFOURI, 2003, p. 11).

Considerar a cinematografia como uma extensa trama, nestes termos, significa compreendermos novamente, e em outras palavras, o desenvolvimento de um processo de troca cultural que os fotógrafos realizam com as imagens da pintura, as próprias imagens que registraram, eles mesmos, em outros filmes, as fotografias de filmes que levam em consideração (que os afetam), além das próprias práticas fotográficas experienciadas ao longo

---

<sup>135</sup> Os irmãos Auguste (1862-1964) e Louis Lumière (1864-1948) inventaram o cinematógrafo, equipamento que filmava e projetava imagens em movimento. A eles é atribuída a realização das primeiras sessões de cinema, como a conhecemos. Em um dos episódios, as pessoas teriam pagado para assistir 10 pequenos filmes no *Grand Café*, em Paris, em 1895.

<sup>136</sup> Convém destacar - do ponto vista da construção em torno de um espaço cultural que compõe as condições de memória do fotógrafo - o modo como o experimento de Eadweard Muybridge é utilizado por Walter Carvalho em seu processo de criação de *Um filme de cinema*. Ele utiliza as imagens da famigerada experiência de Muybridge - em que utilizou 24 câmeras, lado a lado -, a fim de comprovar se o cavalo tirava, ou não, em algum momento da cavalgada, as quatro patas do chão. Walter Carvalho utiliza o recurso da projeção destas imagens na parede de um cinema abandonado, permeando a narrativa com estas referências ao passado da cinematografia, na construção do filme, que é um tributo ao cinema.

<sup>137</sup> Georges Méliès (1861-1938): cineasta francês. Considerado um dos primeiros criadores da trucagem no cinema.

<sup>138</sup> As experiências, às quais fazemos referências, são tema do documentário *Enfim, o cinema* (2011), dirigido por Jérôme Prieur.

do tempo. É Mannoni quem nos lembrará que o interesse pelos raios luminosos, por exemplo, é conhecido desde a Antiguidade (MANNONI, 2003, p. 32). Sublinhará o autor que estes fenômenos de luz chamaram a atenção de filósofos como Aristóteles (384-322 a.C.) ou mesmo de Francesco Maurolico<sup>139</sup>, no século XVI, na Sicília, que também se interessou em elucidar os problemas da ótica. Foram, ainda, estes fenômenos, lembrará Mannoni, que impulsionaram a criação da verdadeira câmara escura, no século XIII, ou a escrita de Roger Bacon que, em 1267, alicerça o texto *De multiplicatione specierum* [Da multiplicação das espécies], na experiência de projeção de raios de luz numa tela (MANNONI, 2003, p. 32-33). São os experimentos desta mesma natureza que levam o próprio Leonardo Da Vinci a organizar seu *Tratado de Pintura*, também no século XVI, sistematizando sua compreensão acerca do comportamento das sombras e das luzes.

A partir da arqueologia apresentada por Mannoni, ao longo da história será percebido o interesse de físicos, químicos, cientistas, de modo geral, por fenômenos potencialmente inseridos na experiência cinematográfica. Sejam os teatros luminosos, favorecidos pela invenção da câmara escura; sejam as lanternas mágicas, que promoviam espetáculos de projeção imagética; ou as próprias técnicas de registro e criação ilusionista da sensação do movimento, estas últimas fundamentalmente associadas à prática do que futuramente se chamaria de direção de fotografia. Poderíamos, ainda, falar das experiências dos irmãos Lumière e seus operadores, como protagonistas reconhecidos de uma prática precursora de direção de fotografia, eles, também, integrantes de um *troc* cultural que envolve os fotógrafos-objetos desta análise.

Nos meandros da arqueologia proposta por Mannoni, notaremos saltar alguns aspectos fundamentais para pensarmos a experiência de memória intrínseca ao diretor de fotografia. Haverá sempre, na organização das ideias do autor, a preocupação em explicar e esclarecer um conjunto de mal-entendidos quanto à paternidade das invenções, o que, para nós, significa muito. Fiquemos, neste momento, no exemplo que diz respeito às divergências e convergências entre as descobertas feitas por Christiaan Huygens e Athanasius Kircher. Ambos trabalhavam, ao seu modo, em experiências que diziam respeito aos fenômenos de luz e sombra, resultando em inventos que, até hoje põe em xeque a paternidade de certas descobertas como a da lanterna mágica, por exemplo. É comum encontrar referências aos dois

---

<sup>139</sup> Francesco Maurolico (1494-1575): matemático e astrônomo italiano.

como inventores deste sistema de projeção de formas imagéticas, mediante recursos de luz. O exemplo, apresentado brevemente, é sugestivo quanto à preexistência de passados em torno de uma mesma experiência. A despeito da paternidade da invenção, convém considerar que havia um ambiente científico de trocas que impulsionaram a prática de uma mesma técnica. Encontramos esta multiplicidade de iniciativas que dizem respeito a uma mesma invenção, na própria história da fotografia, para ser bem específico, estabelecendo, deste modo, princípios para continuarmos esmiuçando a ideia de coexistência de passados de natureza técnica. As décadas de 1820 e 1830 são emblemáticas neste sentido. Em 1826, Joseph Nicéphore Niépce batizara de heliografia seu processo de fixação de uma imagem duradoura (neste caso, até hoje ainda existente). Desde 1793, ele tentava desenvolver este processo de fixação duradoura de imagem em superfície sensível, até 1826, sem sucesso. Junta-se a Niépce outro inventor, que se dedica ao mesmo objetivo de fixar, em superfícies sensíveis, imagens de objetos submetidos à ação da luz. Estas experiências resultarão no que fora batizado de daguerreótipo, avançando em relação ao que Niépce obtivera, e, por sua vez, muito parecido com aquilo que, tanto William Henry Fox Talbot (na Inglaterra), quanto Hércules Florence (no Brasil) desenvolveram<sup>140</sup>. O recurso arqueológico que, aqui, aplicamos à evolução da técnica fotográfica, sugere pensar no aspecto que sustenta o artifício mnemônico associado à experiência do diretor de fotografia. Mais do que isso, nos estimula a refletir acerca do aspecto instrumental e da maneira como a memória sobrevive nas práticas e procedimentos das sociedades científicas. A história da fotografia, portanto, explicita um mecanismo que, em muito, tem a ver com o aprendizado do diretor de fotografia, à medida que, a exemplo do breve percurso de descoberta da fotografia, as buscas são sempre guiadas por condições materiais, condicionadoras da prática do fotógrafo. No processo da fotografia estão reveladas as combinações de possibilidades químicas e físicas, disponíveis, paralelamente, em diferentes continentes e unidas pelas potencialidades das substâncias e processos aos quais são submetidas. O mesmo poderá ser observado no modo como a memória criativa é expressa no procedimento do diretor de fotografia, no qual, simultaneamente, há desenvolvimentos e expressões técnicas e estéticas que acontecem à época das manifestações fotográficas de

---

<sup>140</sup> A experiência de Hércules Florence é objeto da pesquisa de Boris Kossoy, publicada no livro *Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. No livro, o autor demonstra, mediante documentos com relatos de pesquisas do inventor Hercules Florence, que experiências de natureza fotográfica foram realizadas no Brasil em 1833, década em que muitas pesquisas estavam relacionadas à impressão de formas em superfícies sensibilizadas quimicamente e com o recurso da tecnologia da câmara escura.

Brazil, Lutfi e Carvalho. E entendamos esta simultaneidade como algo que está para além das práticas contemporâneas, pois se tomamos um modelo deleuzeano de análise, esta contemporaneidade é atemporal, devendo-se considerar a já citada coexistência de passados no presente.

Ampliando a ideia sugerida acima, haveremos de estender a ideia que, ao longo do texto, aparece sob a forma da pergunta lançada por Bruno Latour: os objetos têm história? Encontraremos pertinência na consideração de que não apenas têm história, mas, no contato operacional com o diretor de fotografia, eles têm, também, memória. Fazemos referência, neste caso, ao conjunto dos artefatos e instrumentos que servem ao fotógrafo que, neste entrecruzamento de potencialidades técnicas e intencionalidade, faz emergir um fenômeno de memória. É nisto que nos baseamos, por fim, para fundamentar a interação tripolar entre (1) memória, (2) técnica e (3) construção estética na expressão do diretor de fotografia. Consideramos a cinematografia, por ora, como uma atribuição feita de luzes, movimentos, câmeras, corpos, intencionalidade, maquinaria, experiências imagéticas, eletricidade e memória.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, Ansel. **A cópia**. São Paulo: Editora Senac, 1999.

ADES, Eduardo (Curadoria). **Homenagem a Hélio Silva** (Material resultante de mostra em homenagem ao fotógrafo Hélio Silva). Reunião de textos. Realização Centro Cultural Banco do Brasil. 2009.

ALEKAN, Henri. **Des lumières et des ombres**. Paris: Sycomore, 1984.

ALMENDROS, Nestor. **Un homme à la caméra**. Paris: Hatier, 1980.

\_\_\_\_\_. **Días de uma cámara**. Barcelona: Seix Barral, 1996. 5ª ed.

ALLONES, Fabrice Revault d'. **La Lumière au Cinéma**. Éditions Cahiers du Cinéma: Paris, 1991.

ALLONES, Olivier Revault d'. Les obscures evidences de la lumière. In: **Revue d'esthétique** 36, 1999.

ALTON, John. **Painting with Lighting**. 2. ed. University of California Press: California: 1997.

ANDRIEUX, Jean-Yves. **Le technicien de l'audiovisuel**. Préface de Marc Avril. Anthropos-Économica/Institut National de l'Audiovisuel: Paris, 1993.



ARNHEIM, Rudolf. **Arte & Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora. Nova Versão.** São Paulo: Cengage Learning, 2012.

\_\_\_\_\_. **A arte do cinema.** Lisboa/Portugal: Editorial Aster, 1938.

ARONOVICH, Ricardo. **Expor uma história: a fotografia do cinema.** Rio de Janeiro: Gryphus; São Paulo: ABC, 2004.

ASSAF, Alice Gonzaga. **50 anos de Cinédia.** Rio de Janeiro: Record, 1987.

AUER, Michel et ORY, Michèle. **Histoire de la caméra cine amateur.** Paris/Genève: Les Éditions de l'Amateur/EditionsBig S.A., 1979.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme.** São Paulo: Papirus, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Estética do Filme.** 9. ed. São Paulo: Papirus, 2011.

BALÁZS, Béla. Der Sichtbare Mensch (O homem visível) – 1983. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Editora Graal, 1983. p. 77-99. Tradução de João Luiz Vieira.

\_\_\_\_\_. **L'homme visible et l'esprit du cinema (essai).** Éditions Circé: U.E., 2010.

\_\_\_\_\_. **Le cinéma: nature et évolution d'un art nouveau.** Paris: Payot, 1979.

\_\_\_\_\_. **L'esprit du cinéma.** Paris: Payot, 1977. Traduit d'allemand par J.M. Chavy. Bibliothèque Historique.

BARBOSA, Alziro. Re: **Notícias e pequena consulta** [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por rogerioluizso@gmail.com em 14 de setembro de 2015.

BARTRA, Roger. **Antropología del cerebro: la conciencia y los sistemas simbólicos.** México: FCE, 2007. Colec. Filosofía.

BASSANI, Jaison José.; RICHTER, Ana Cristina.; VAZ, Alexandre Fernandez. Corpo, educação, experiência: técnica em Walter Benjamin. In: **Revista Educação** (Impresso). Porto Alegre. V. 36. Número 1. P. 77-87. jan./abr. 2013.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe.** 4. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2011.

BARTRA, Roger. **Antropología del cérebro: la conciencia y los sistemas simbólicos.** México: FCE, 2007.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença.** Tradução Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. Coleção Oficina das Artes. Vol. 6.

\_\_\_\_\_. **Padrões de intenção:** a explicação histórica dos quadros. São Paulo/Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sombras e Luzes.** Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1997. – (Texto e Arte: 15).

BEATO, Affonso. **Sobre a autoria das imagens cinematográficas.** Texto publicado em 29 de maio de 2000. Disponível no site da Associação Brasileira de Cinematografia - ABC: <<http://www.abcine.org.br/servicos/?id=65&/sobre-a-autoria-das-imagens-cinematograficas->>. Acesso em 11 de junho de 2013.

\_\_\_\_\_.; ESCOREL, Lauro. Entrevista concedida a Rogério Luiz Oliveira no dia 10 de maio de 2013. In: OLIVEIRA, R. L. S. O Gosto na Direção de Fotografia. **Dossiê Cinema e Audiovisual:** entre o sensível e o reflexivo. Arquivos do CMD, Volume 3, N. 1. Jan/Jul 2015. Disponível em: <<http://www.culturaememoria.com.br/revista/index.php/cmd/article/view/44/90>>.

BELLOUR, Raymond. L'Entre-Images. Photo. **Cinéma.** Vidéo. Paris: La Différence, 1990.

BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte:** técnica, imagem, percepção. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. Coleção Artífissil.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Volume I. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. Editora Brasiliense: São Paulo, 1987.

BERGALA, Alain.; BERTA, Renato.; SAINDERICHIN, Guy-Patrick. Les trois lumières – Rencontre avec Giuseppe Rotunno. In: **Cahiers du Cinéma**, n° 355, Janvier 1984.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião.** Coimbra: Almedina, 2005.

\_\_\_\_\_. **Matéria e Memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção Tópicos).

BERNIER, Christine et MÉCHOULAN, Éric (Direction). Devenir-Bergson. **Intermédialités:** histoire et théories des arts, des lettres et des techniques. Número 3. Centre de Recherche sur l'intermédialité/Musée d'art contemporaine de Montréal: Paris/Quebec, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **O Senso Prático.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. **A Distinção:** crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2008.

BRASSAÏ. **Proust e a fotografia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BROWN, Blain. **Cinematografia – Teoria e Prática:** Produção de Imagens para Cineastas e Diretores. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamim Reconsiderado”. **Travessia** – revista de literatura, Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996. Tradução: Rafael Lopes Azize.

BULLOT, Erick. Photogénie plastique. In: **Plasticité**. Éditions Léo Scheer: 2000.

CAKOFF, Leon. **Gabriel Figueroa: o mestre do olhar**. São Paulo: Edições da Mostra, 1995.

CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção Estudos, 307).

CAMY, Yves Alion Gérard. **Le Cinéma par ceux qui le font**. Nouveau Monde Éditions: Paris, 2010.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: SP, Papirus, 2006. p. 289 – 309.

CARVALHO, Walter. **Roda Viva** (Entrevista), São Paulo: TV CULTURA, 16 de abril de 2012. Programa de TV.

\_\_\_\_\_. **“Luz e Sombra no cinema nacional”**. Brasília-DF: Centro Cultural Banco do Brasil, 17 de junho de 2009. Palestra conferida aos participantes do Programa Arte/Consciente. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pi84XpSIPBU>>. Acesso em: 10 de março de 2014.

\_\_\_\_\_. **Cinejornal**. Entrevista concedida a Simone Zuccolotto. Publicada em 21 de janeiro de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I5bvHSrIAfI>>. Acesso em: 13 de março de 2015.

CHION, Michel. **Technique et création au cinéma: le livre des images et des sons**. Champigny, France: ESEC Édition 2012.

DAMME, Charlie van et CLOQUET, Eve. **Lumière Actrice**. FEMIS: Paris, 1987. Fondation européenne des métiers de l’image et du son.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **Diferença e Repetição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. (Estéticas).

\_\_\_\_\_. **Proust e os Signos**. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

\_\_\_\_\_. **A imagem-movimento: cinema 1.** Introdução e tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. **A imagem-tempo: cinema 2.** Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DEWULF, Yves. **Profession Cameraman: découvrez des “métiers passion”.** Les Presses Bretonnes: Saint-Brieuc, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Plasticité du devenir et fractures dans l’Histoire: Warburg avec Nietzsche. In: MALABOU, Catherine. **Plasticité.** Paris: Éditions Léo Scheer, 2000. p. 58-69.

DOSSE, François et FRODON, Jean-Michel. **Gilles Deleuze et les images.** Paris: Cahiers du Cinéma (Essais) et Institut Nationale de l’audiovisuel, 2008.

DOUARINOU, Alain. **Un homme a la camera.** Éditions France-Empire: Paris, 1989. Préface de Henri Alekan.

DURAND, Philippe. **L’acteur et la caméra.** Editions Techniques Europeennes: Paris, 1974.

EBERT, Carlos. **Mestres da Luz II - Gabriel Figueroa.** Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=138&/mestres-da-luz-ii-gabriel-figueroa>>. Acesso em: 25 de abril de 2013. Sessão “Artigos” da Associação Brasileira de Cinematografia.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo Italiano. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial.** Campinas: SP, Papirus, 2006. p. 191 – 219.

FARIAS, Edson. O saber carnavalesco: criação, ilusão e tradição no carnaval carioca. In: **Sociologia & Antropologia.** Rio de Janeiro, v. 05.01: 207-243, abril, 2015.

\_\_\_\_\_. “Pensando o Brasil em filmes”. **Anais do XIX Seminário Interno de Pesquisa do Grupo Cultura, Memória e Desenvolvimento – ICS/UnB, Brasília, 09 a 11 de dezembro de 2015.**

FAURE, Élie. **De la cinéplastique.** Édition électronique. 1922. Publicado originalmente em L’Arbre d’Éden.

FAVRE, François. **Optique: Principes et techniques.** Cinéma e Vidéo. Editions Dujarric: Paris, 1994.

FLEISCHER, Alain. **Caméras.** Paris: Actes Sud/La Cinémathèque Française, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Relume Dumará: Rio de Janeiro, 2002. Conexões.

\_\_\_\_\_. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade.** São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. **O instrumento do fotógrafo ou o fotógrafo do instrumento?** Ensaio publicado na revista IRIS em agosto de 1982.

GAUDIN, Jacques. **Introduction a la prise de vues.** Collection Techniques et Production Audiovisuelles. Institut National de l'Audiovisuel: Bry sur Marne, 1994.

GOEFFERS, André. **La direction de la photographie...** ou la description d'un défi. Mise à jour: octobre 1986. Chapitres 1,2 & 4.

GOETHE, J. W. **Traité des couleurs.** Paris: Triade, 1980.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte.** Rio de Janeiro: LTC, 2012. Tradução Álvaro Cabral.

GOODRIDGE, Mike et GRIERSON, Tim. **Métier: Directeur de la photo –** Quand les maîtres du cinema se racontent. Paris: DUNOD, 2014. Traduit de l'anglais par Jean-Louis Clauzier et Laurence Coutrot.

GUALANDI, Alberto. **Deleuze.** São Paulo: Estação Liberdade, 2003. Coleção Figuras do Saber.

HEFFNER, Hernani.; RAMOS, Lécio Augusto. **Edgar Brasil: um ensaio biográfico –** Aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro, 1998. Trabalho datilografado.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: **Scientiae Studia.** São Paulo. v. 5. N. 3. p. 375-98, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Origem da Obra de Arte.** Lisboa: Edições 70, 2000.

HILAIRE, Michel et Hémary, Axel. **Corps et Ombres: Caravage et le Caravagisme Européen.** (Catalogue). 5 Continents Editions: Paris, 2012.

HUME, David. **Tratado da Natureza Humana.** Fundação Calouste Gulbenkian, Tradução Serafim da Silva Fontes.

HUNTER, Fil.; BIVER, Steven.; FUQUA, Paul. **Luz – ciência & magia.** Tradução de Patrícia de Zutter Mello e Rafael Bonelli. Editora Photos: Balneário Camboriú – SC, 2013.

JACQUIER, Philippe.; PRANAL, Marion. **Gabriel Veyre, Opérateur Lumière: autor du monde avec le cinematographe –** Correspondance (1896-1900). Institut Lumière/Actes Sud: Lyon/Arles, 1996.

KUBOTA, Kevin. **Diários de iluminação: 101 estilos e esquemas de iluminação para** fotógrafos digitais. Tradução Raphael Bonelli. Editora Photos: Balneário Camboriú - SC, 2013.

- LIMA, Sérgio Eduardo Moreira. **André Kertész, Mário Peixoto e uma imagem poderosa.** Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/12/31/andre-kertesz-mario-peixoto-uma-imagem-poderosa-423879.asp>>. Acesso em: 9 de junho de 2015.
- LOISELEUX, Jacques. La lumière en cinéma. **Cahiers du cinéma**/Les Petits Cahiers/Scrécén-CNDP. 2004. Paris. Collection dirigée par Joël Magny.
- LUHMANN, Niklas. La forma escritura. **Revista Estudios Sociológicos XX**. Numero 58. 2002. Colegio de Mexico. Centro de estudios históricos.
- LUMET, Sidney. **Fazendo filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- MAILLOT, Pierre. **L'Écriture Cinématographique**. Deuxième Édition. Paris: Armand Colin, 1996.
- MALABOU, Catherine. **Plasticité**. Paris: Éditions Léo Scheer, 2000.
- MALESHERBE, Gaston. **La magie du feu**. Lausanne: Ed. Mondo, 1973.
- MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas: SP, Papyrus, 2006. p. 221 – 252.
- MARQUES, Fabrício. Poesia, técnica e tecnologia. In: **Revista Ipotesi**. Juiz de Fora: 2008. v. 12. n. 2. p. 47 – 58.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- MARTINS, André Reis. **A luz no cinema** (dissertação de mestrado). Belo Horizonte: Escola de Belas Artes – UFMG, 2004. Orientador: Luiz Nazario.
- MASCELLI, Joseph V. **Os Cinco Cs da Cinematografia**: técnicas de filmagem. São Paulo: Summus Editorial, 2010.
- MASI, Stefano. **La Luce nel cinema**: Introduzione alla storia della fotografia nel film. Edizione “La lanterna magica”: L’Aquila, 1982.
- \_\_\_\_\_. Storie della luce. **La Lanterna Magica** – L’Aquila: Italia, 1983.
- MATTOS, Carlos Alberto. **Nota dissonante em tempos de chanchada**. 6 de junho de 2011. Disponível em: <<http://carmattos.com/2011/06/06/nota-dissonante-em-tempos-de-chanchada/>>.

MAURO, André Felipe. **Humberto Mauro: o pai do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: IMF Editora, 1997.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 399-422.

MELLO, Saulo Pereira de. Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto. In: POITRAT, Jacques (Org.). **Limite, de Mário Peixoto**.

\_\_\_\_\_. Ver “Limite”. **Revista USP**. 1990. p. 85-102.

MÉNIL, Alain. L’Image artiste. In: DOSSE, François et FRODON, Jean-Michel. **Gilles Deleuze et les images**. Paris: Éditions Cahiers du cinéma/INA, 2008. 288p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 275-301.

MONCLAR, Jorge. **O diretor de fotografia**. Rio de Janeiro: Solutions Comunicações, 1999. Vol. I. Coletânea Audiovisual Profissões do milênio – Manual técnico de cinema.

MOURA, Edgar. **50 Anos luz, câmera e ação**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

MUSA, João Luiz.; PEREIRA, Raul Garcez. **Interpretação da luz: o controle de tons na fotografia preto-e-branco**. São Paulo: Olhar Impresso, 1994.

NANCY, Jean-Luc. **Au fond des images**. Éditions Galilée: Paris, 2003.

NETO, Antonio Leão da Silva. **Dicionário de Fotógrafos do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. Coleção Aplauso.Série Especial.

NORONHA, Danielle. **Edgar Brasil: o patrono dos diretores de fotografia brasileiros**. 2013. Disponível em: <<http://www.abcine.org.br/artigos/?id=1285&/edgar-brasil-o-patrono-dos-diretores-de-fotografia-brasileiros>>.

OLIVEIRA, Rogério Luiz. **Fotografia e memória: a criação de passados**. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2014.

ORTEGOSA, Marcia. **Cinema noir: espelho e fotografia**. São Paulo: Annablume, 2010.

PAÏNI, Dominique. Ralentir. In: MALABOU, Catherine. **Plasticité**. Éditions Léo Scheer: 2000.

PAMART, Jean-Michel. **Deleuze et le cinéma: l’armature philosophique des livres sur le cinéma**. Paris: Éditions Kim, 2012.

PERNISA JÚNIOR, Carlos; FURTADO, Fernando Fábio Fiorese.; ALVARENGA, Nilson Assunção (Org.). **Walter Benjamin: imagens**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

POTRAIT, Jacques (compilil e et edite). **Limite, de Mário Peixoto** (E-book). MinC, Videofilmes, ZZ Productions: 2007. (Dossier).

PR DAL, Ren . **La photo de cinéma**. Paris: Les  ditions du Cerf, 1985.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradu o: Mário Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido; vol. 1).

RITTAUD-HUTINET, Jacques. **Le cinéma des origines: les fr res lumi re et leurs opérateurs**. Editions du Champ Vallon: Seyssel, 1985.

ROCHA, Glauber. **Glauber Rocha: Revisão crítica do cinema brasileiro**. S o Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **Revolu o do Cinema Novo**. S o Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROUSSELOT, Philippe. **La Sagesse du Chef Opérateur**. Paris: J. C. Béhar, 2013.

SADOUL, Georges. **Le Cinéma Français: 1890-1962**. Flammarion: Paris, 1962.

SALOMON, Marc. **Sculpteurs de lumières: les directeurs de la photographie**. Bibliothèque du film (BiFi): Paris, 2000.

SAMUELSON, David Samuelson. **La cam ra et les techniques de l'opérateur**. Paris: Dujarric, 1985.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas, SP: Papyrus, 1996. Cole o Campo Imagético.

SCHAEFFER, Osório. **Cinematografia no Brasil: um estudo de caso do diretor de fotografia Walter Carvalho no filme Lavoura Arcaica**. Monografia apresentada   Faculdade de Biblioteconomia e Comunica o. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2009.

SCHAMA, Simon. **O Poder da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Tradu o Hildegard Feist.

SCH TTKER, Detlev. Os mundos imagéticos de Benjamin: objetos, teorias, efeitos. Cadernos de Letras da UFF. **Dossiê: Palavra e imagem**. Número 44. p. 21-46. 2012.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SHIMODA, Flávio. **Imagem fotográfica**. Campinas - SP: Editora Alínea, 2009.

SILVA, Heidy Vargas. **Globo-Shell Especial e Globo Repórter (1971-1983): as imagens documentárias na televisão brasileira**. Disserta o de Mestrado defendida no Departamento de



Multimeios do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Campinas, SP: 2009.

SIMSOLO, Noël. **Dictionnaire de la Nouvelle Vague**. Paris: Flammarion, 2013.

SOARES, Renata Ribeiro Gomes de Queiroz. **Em Territórios do Patrimônio Cinematográfico: Cinema, Memória e Patrimonialização**. Tese de Doutorado defendida no Programa de Po-Graduação em Memória Social do Centro de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Rio de Janeiro, RJ: 2014.

SOBRAL, Luís de Moura. **Do sentido das imagens**. Lisboa-Portugal: Editorial Stampa, 1996.

STEPHENSON, Ralph.; DEBRIX, J. R. **O cinema como arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

STORARO, Vittorio. **Scrivere com la luce/Writing with light**. Electa/Academia dell'immagine: Milano, 2001.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Desnaturalizar a técnica: contribuições feministas para pensar a direção de fotografia cinematográfica. **Revista Significação**. 2014. Vol. 41. No. 41. P. 117-139.

\_\_\_\_\_. Fotografia de Homem, Fotografia de Mulher: Uma análise dos filmes *Elvis & Madona* e *Plan B*. In: **Anais Eletrônicos do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10**. Florianópolis, 2013. ISSN: 2179-510X.

TRUFFAUT, François. Las luces de Néstor Almendros. In: **Días de uma câmara**. 5. ed. Barcelona: Seix Barral, 1996.

VANCHERI, Luc. **Les pensées figurales de l'image**. Paris: Armand Colin, 2011.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIEBIG, Reinhard. **Tudo sobre o negativo**. 6. ed. São Paulo: Editora Iris, 1975. 6ª edição. Revisado e atualizado por Alderengo Manfredini Netto.

VILLAIN, D. **Le cadrage au Cinéma**. Paris: Éd. De L'Étoile, 1984.

ZUANETTI, Rose [et al.]. **Fotógrafo: o olhar, a técnica e o trabalho**. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

### *Sites*

<http://abcine.org.br/>

<http://www.afcinema.com/?lang=fr>

<http://www.cinefotografo.com/>

<http://www.gabrielfigueroa.net/>

<http://www.theasc.com/site/>

### Referências Audiovisuais

A CÂMERA de Dib Lutfi. Direção: **William de Oliveira**. Documentário. Brasil. 53min66. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p9Ggo3ibHAo&list=PLCE8776C8089BD430&index=1> . Acesso em: 23 de março de 2015. Enviado em 17 de fevereiro de 2011.

ADORÁVEL Vagabundo (Meet John Doe). Direção: **Frank Capra**. Warner Bros. EUA. 1941. DVD.

AGNÈS GODARD on PERSPECTIVES. **cine-fils.com** (YouTube). Publicado em 13 de agosto de 2014. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=aYVyr6LoqUc>. Acesso em 2 de novembro de 2015.

ALEKAN-COCHET. Direção: **Claire Childeric**. Colorido. 30min. 16mm. 1991. France.

AZYLLO muito louco. Direção: **Nelson Pereira dos Santos**. Brasil. 1970. 100 min. Colorido.

FAROESTE Caboclo. Direção: **René Sampaio**. Brasil. 2013. 108 min. Colorido.

CARVALHO, Walter. **Entrevista concedida ao Canal do YouTube** Saraiva Conteúdo: <http://www.youtube.com/watch?v=SCsMTAkXzAk>. Acesso em 30 de setembro de 2013. Conteúdo enviado em 13 de julho de 2010.

\_\_\_\_\_. **Conferência proferida no CCBB**, em agosto de 2009. Acesso em: 30 de setembro de 2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pi84XpSIPBU>.

CINEMATOGRAFIA. Direção : Gabriel Barros. TangoZulu Filmes. Documentário. Brasil. 54min. Colorido.

CRIME Delicado. Direção: **Beto Brant**. Brasil. 2005. 87 min. Colorido e P&B.

ESSE MUNDO é meu. Direção: **Sérgio Ricardo**. Brasil. 1964. 78 min. P&B.

FOME de Amor. Direção: **Nelson Pereira dos Santos**. Brasil. 1968. 73 min. Colorido. Produção: Herbert Richers e Paulo Porto. Fotografia: Dib Lutfi.

ILUMINADOS. Direção: **Cristina Leal**. Brasil. 2007. 100 min. Colorido. Depoimentos de: Dib Lutfi, Edgar Moura, Fernando Duarte, Pedro Farkas, Walter Carvalho, Mário Carneiro.

LA CAMÉRA BOUGE. UNE CONFÉRENCE DE WILLY KURANT. **Conferência de Willy kurant:** <[http://www.canal-u.tv/video/cinematheque\\_francaise/la\\_camera\\_bouge\\_une\\_conference\\_de\\_willy\\_kurant](http://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/la_camera_bouge_une_conference_de_willy_kurant)>.6102

LAVOURA Arcaica. Direção: **Luiz Fernando Carvalho**. Europa Filmes. 2001. 2h52min. Colorido e P&B.

LIGHT and Shadow – Greatest cinematographers the world, Interviewed. Direção: **Steve Weiss**. Estados Unidos. Aprox. 19 min. Colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MhOMCtHHN3o>. Acesso em: 19/12/2015. Vídeo publicado em 28 de maio de 2014.

LIMITE. Direção: **Mário Peixoto**. Brasil. 1930. 120 min. P&B.

NESTOR ALMENDROS: artesano de la luz. Direção: **Aziz El Hamoudi; Said El Hamoudi e Valeriano Machio**. IES-SEP La Merce. Barcelona, Espanha. 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RAyd0S4PXXc>>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2015.

O MENINO da Calça Branca. Direção: **Sérgio Ricardo**. Brasil. 1961. 22 min. P&B.

O CASAMENTO. Direção: **Arnaldo Jabor**. Brasil. 1975. 96 minutos. Colorido.

ONDE a terra acaba. Direção: **Sérgio Machado**. Brasil. 2002. 75 min. Colorido/P&B.

OS DEUSES e os mortos. Direção: **Ruy Guerra**. Brasil. 1970. 97 min. Colorido.

SALA DE CINEMA - BETO BRANT. Canal Sesc TV (YouTube). Publicado em 26 de maio de 2013. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2901&v=wQvLhEOgwAI](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2901&v=wQvLhEOgwAI). Acesso em 22 de outubro de 2015.

SIX KINDS of light – John Alcott. Série Masters of Cinematography. Direção: **Massimo Magrì e Gianpaolo Tescari**. Itália/Inglaterra. Aprox. 27 min. Colorido. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_E8C-3MU00g](https://www.youtube.com/watch?v=_E8C-3MU00g). Acesso em 19 de dezembro de 2015. Vídeo publicado em 16 de fevereiro de 2015.

TERRA em transe. Direção: **Glauber Rocha**. Brasil. 1967. 100 min. P&B.

VISIONS of light: the art of cinematography. Direção: **Arnold Glassman, Todd McCarthy e Stuart Samuels**. Estados Unidos. 1992. 92min. Aprox. 1h31min. Colorido.

### *Periódico*

ACTES 6 du Colloque “La lumière au cinéma”. **L’intégrale 10 ans de rencontres** – Art et Technique – L’industrie du rêve – vol. 2. 6 édition. 6-13 décembre 2005. Les opérateurs. Cinématographe. Numéros 68-69. Paris, 1981.



## ANEXO A – Etnografia fílmica (Decupagem)

Filme: *Limite*

Direção: Mário Peixoto

Direção de Fotografia: Edgar Brazil

Plano	Tempo (início do plano)	Tipo	Descrição
Título	00'45''	Título	LIMITE em caixa alta.
Crédito	00'54''	Photographia de	Photographia de
Crédito	01'02''	Edgar Brazil	EDGAR BRAZIL
Crédito	01'11''	Crédito	ASSISTENTE
Crédito	01'19''	Crédito	RUI CÔSTA
Crédito	01'28''	Crédito	SCENARIO
Crédito	01'39''	Crédito	DIRECÇÃO
Crédito	01'47''	Crédito	MARIO PEIXOTO
Crédito	01'57''	Crédito	mulher 1 OLGA BRENO mulher 2 TACIANA REI homem 1 RAUL SCHNOOR homem 2 D. G. PEDRERA
Tela preta	02'16''	TELA PRETA	TELA PRETA
1	02'28''	Plano geral	Câmara fixa mostra a ponta de uma rocha (pedra) onde estão urubus (aparentemente). A superfície da rocha é superexposta. Plano bastante curto.
2	02'40''	Plano geral	Câmara continua fixa. É quase uma repetição do plano anterior, com a diferença de que um dos urubus aproxima-se voando dos outros que estão no chão. Um outro se aproxima voando também. Este plano é um pouquinho mais contrastado que o anterior. Este segundo plano é um pouco mais longo que o primeiro.
3	02'42''	<i>Close</i>	Câmara fixa mostra o rosto de uma mulher. Na frente dela, duas mãos algemadas. Mulher de pele clara. A imagem é contrastada. A algema não tem correntes, tem hastes metálicas que brilham. Os punhos estão cerrados. O olhar dela é sério. Seus cabelos são escuros, pretos. A sombra acentuada cobre-lhe os olhos, deixando-os na penumbra. Ao seu redor, a escuridão é completa. A roupa da pessoa que tem as mãos algemadas é preta também. Ela tem uma pinta no lado esquerdo da boca.
4	03'02''	Detalhe	A câmara mostra as mãos num detalhe frontal. Pode-se ver as mãos de outro ângulo. As hastes da algema brilham. O entorno é totalmente escuro.
5	03'19''	<i>Superclose</i>	Detalhe nos dois olhos da mulher. O foco está entre os olhos. A profundidade de campo é baixa. As partes mais nítidas são as sobrancelhas, que estão mais próximas da lente. O olhar é compenetrado. A imagem tem muita textura. Na parte mais focada, entre os olhos, dá para ver os poros. Os olhos não piscam.
6	03'38''	Plano geral	Espelho d'água reluzente. A câmara respeita uma certa angulação que permite a incidência de raios na lente. O movimento da água faz variar a intensidade dos raios solares. Há predominância de altas luzes em parte do quadro. A câmara está fixa. O quadro é totalmente preenchido por água.
7	04'06''	<i>Superclose</i>	A câmara fixa num plano detalhe dos olhos. Parte do olho esquerdo está fora do quadro. Uma menor do olho direito também fica fora. A profundidade de campo aparenta ser a mesma do plano 5. O foco está no mesmo lugar.
8	04'23''	<i>Close de ombros</i>	A mesma mulher do plano 3 está sentada. O sol ilumina acentuadamente a parte direita de seu rosto. Uma luz dura que gera sombras no outro lado do rosto, bem como em seu pescoço. Tanto é que a pinta do lado esquerdo da boca fica na penumbra. Ela veste blusa branca. A profundidade de campo é baixa, o suficiente para desfocar o segundo plano. O foco mostra com nitidez os fios de cabelo e o rosto. A câmara tem um balanço peculiar de canoa. Ela também se movimenta com o balanço da canoa. Ela olha para baixo, compenetrada.
9	04'39''	Plano médio	A câmara está em <i>plongée</i> . A mulher está sentada de costas na canoa. É a mesma luz do plano anterior. As sombras na canoa são acentuadas, em algumas partes totalmente negras. É uma canoa de madeira, mas a imagem não tem tanta textura. O balanço da canoa gera uma movimentação na câmara que tenta manter a mulher no quadro. Ela não sai do quadro em momento algum. A água está calma. A mulher se segura na canoa.
10	04'52''	Plano conjunto	A câmara agora está num canoa ao lado. E mostra um homem, com os cotovelos apoiados nos joelhos e a cabeça apoiada nas mãos que estão sobre os remos. Ele está na mesma canoa que a mulher, atrás dela. Ele veste blusa branca e calça clara. A composição é harmônica. A canoa respeita certa diagonalidade. O interior da canoa é tomado pelas sombras. Pode-se ver um balde metálico. O restante não é nítido. A câmara fica centralizada no homem e depois de alguns segundos segue a linha do remo que está nas mãos dele e na água. A câmara balança um pouco. A água está calma. O movimento é preciso. Termina exatamente na ponta do remo que está dentro d'água.
11	05'03''	Plano conjunto	A câmara está em outra canoa e em <i>plongée</i> mostra outra mulher deitada no fundo da mesma canoa em que estão a outra mulher e o homem. Ela veste roupa preta. Ela está numa parte mais iluminada da canoa. Ela está de olhos fechados. Seus cabelos são escuros e a pele é clara. A superfície da pele tem estouro de luz parecido com a da canoa. Há um equilíbrio entre as altas e baixas luzes.
12	05'10''	Plano geral	A câmara está no ângulo invertido, em cima de outra canoa e mostra a canoa

			onde estão os atores, parada no meio do lago. A canoa ocupa a parte superior do quadro, harmonicamente em relação às laterais. A mulher 1 está na parte dianteira e o homem 1 continua com a cabeça sobre as mãos, segurando os remos. Há um discreto reflexo dos dois no espelho d'água. O ângulo contempla o lado contrário do plano anterior. O balanço da canoa onde está câmera faz com que a canoa da imagem vá mais para o lado direito da tela.
13	05'24''	Plano geral	A câmera está na parte traseira esquerda da canoa. Mostra o homem 1 e a mulher 1 na mesma posição do plano anterior. Os reflexos deles e da canoa estão mais aparentes na água. A câmera está em outra canoa. Homem e mulher permanecem na mesma posição.
14	05'37''	Plano médio	A câmera retorna ao quadro do plano 9 e mostra a mulher. A câmera está posicionada do lado direito da canoa. Atrás dela, onde a luz ilumina, é possível identificar a forma de três objetos. Dois retangulares - como livros - e outro redondo. A mulher movimentada a mão direita e a leva aos cabelos. Assim que ela toca a própria cabeça, a câmera se movimentada para mostrar o homem que continua debruçado. A câmera se prepara para fazer o movimento, ajustando-se ao movimento que será feito e segue em direção ao homem. O plano termina no movimento, no exato momento em que aparece uma sombra que vai em direção ao homem.
15	05'48''	Plano médio	A câmera mostra o homem de costas. Salta o detalhe do rasgo em sua camisa. A luz dura ilumina seus cabelos. A câmera está instável por causa dos movimentos dos barcos.
16	05'51''	Plano detalhe	Plano detalhe do remo direito dentro d'água. A câmera é aproximada fisicamente da ponta do remo, reduzindo o tamanho do quadro. A ponta mais larga do remo finda o plano. A rápida aproximação não permite a regulação precisa do foco. A câmera muda de ângulo no meio do movimento. Ela é acertada, como se fosse mostrar o remo frontalmente.
17	05'57''	Plano detalhe	A câmera está posicionada atrás da mulher 1, mostrando suas costas pouco abaixo dos ombros e seus cabelos. A superfície de sua blusa tem uma variação de baixas e altas luzes que revelam o contraste. De um ombro ao outro, há uma variação da alta à baixa luz. A sombra no pescoço também divide o quadro assimetricamente a partir de elementos de luz e sombra. Na blusa dela, percebe-se uma variação de textura, que vai do chapado (luz rebate intensamente na parte esquerda), passando pelo meio termo (onde as dobraduras e ondulações da blusa são melhor definidas e notadas), até a perda da textura por causa da sobreposição de sombra. Ainda neste plano a mulher passa as duas mãos nos cabelos. O movimento faz a blusa se mover e evidenciar a variação de textura em vários lugares.
18	06'11''	Plano conjunto	A câmera agora está atrás do homem 1, O quadro é da cintura para cima. No segundo plano está a mulher 1 na mesma posição. O foco está suavemente nela. Ela se movimentada virando de frente para o homem e se levanta, caminhando até o meio da canoa, onde abaixada pega e abre uma caixa que estava no chão da canoa. Dentro desta caixa ela não encontra o que queria e avança agachada um pouco mais até uma outra caixa que também está no piso da canoa. Ela se levanta com a caixa na mão e retorna para onde estava sentada. Ela pega um utensílio para tentar abrir uma parte da caixa e desiste, debruçando-se sobre os próprios joelhos. Desolada, ela fica de frente para o homem, contido de cabeça baixa. O centro e a parte direita do quadro são mais preenchidas.
19	07'06''	Plano detalhe	Plano detalhe no rosto da atriz. A câmera é pouco lateral em relação ao rosto dela. O rosto dela está tomado por luz e sombras geradas pelos próprios cabelos. Câmera íntima, bem próxima do rosto da mulher. Há um equilíbrio entre os cabelos e o rosto. Alguns fios estão iluminados; algumas partes do rosto também estão.
20	07'23''	Plano detalhe	Este plano mostra o rosto do homem pela primeira vez. A luz que ilumina seu rosto também é dura. A profundidade de campo é baixa e o foco é seletivo na face. O cabelo dele é volumoso do lado direito e os fios soltos sobre o olho direito ganham mais destaque no recorte que a pouca profundidade de campo faz e permite. Os olhos estão na penumbra. Um ombro está na luz total; o outro está numa sombra suave.
21	07'43''	Plano geral	Câmera subjetiva mostra a linha do horizonte. A câmera balança no ritmo da canoa. A câmera tenta se estabilizar com o balanço.
22	07'58''	Plano conjunto	Do lado esquerdo da tela está o homem na mesma posição. Ele olha para baixo. Do lado direito, em segundo plano, deitada no piso da canoa, está a mulher 2. Há um contraste entre eles, pois ela está de roupa preta e ele de roupa branca. Por causa da intensidade da luz, o contraste não é tão evidente. Alguns raios de luz refletem na água e batem no rosto dele. A mulher 1, que havia pegado a caixa, entrega a ele uma bolacha. Ele aceita e leva o biscoito à boca.
23	08'24''	Plano conjunto	Plano mostra a mulher 1, do joelho para cima. Ela está com a caixa de bolachas no colo. Separa alguns biscoitos, colocando-os sobre as próprias pernas, na saia que está dobrada acima dos joelhos. Mais uma vez ela pega o artefato que a ajuda a cortar a embalagem. E na tentativa de cortar aparentemente o plástico, ela corta o dedo da mão direita. Assim que ela leva a mão à água, como quem tenta aliviar a dor, a câmera a acompanha neste movimento para a lateral direita da canoa. O quadro é mantido em tamanho. E depois que ela retira a mão da água, o plano volta ao tamanho e posição originais, mostrando parte da cabeça dele em primeiro plano, desfocada. Ela continua cortando a embalagem. Dentro do barco há a sensação de que estão parados, enquanto em segundo plano, a água não para de se movimentar.
24	09'12''	Plano conjunto: homem 1 em primeiro plano e mulher 2 em segundo plano	Plano conjunto. Homem 1 em primeiro plano. Mulher 2 em segundo plano. No início do plano, o homem está de frente para a câmera, comendo um biscoito. Depois de algum tempo ele se vira e olha para a mulher deitada no piso da canoa. A câmera faz um pequeno acerto no enquadramento. Ele se vira uma

			segunda vez, esta mais demorada.
25	09'52''	Plano médio: mulher dois deitada no chão da canoa.	A mulher está de roupa preta. Sua mão esquerda está sobre a barriga. Um dos assentos da canoa atravessa o quadro. A luz é dura e ilumina o rosto, a mão e pequena parte dos joelhos.
26	10'04''	Plano médio: a mulher 1 está de costas, quase de perfil.	A mulher está olhando para a ponta do dedo machucado instantes antes. Ela ocupa o lado direito do quadro. Do lado esquerdo, na parte inferior, está a sombra dela mesma. A ponta do dedo é cuidadosamente iluminada pelo raio de sol. Enquanto a totalidade da mão é coberta pela sombra, apenas a ponta do dedo é iluminada pelo sol.
27	10'13''	Close: a mulher 1 está de perfil.	A cabeça da mulher ocupa grande parte do plano. Ela está de perfil no início do plano e depois de alguns instantes vira a cabeça e olha para trás, em direção ao homem 1. Ao se virar, o sol ilumina parte do seu rosto.
28	10'31''	Plano conjunto: O homem 1 em primeiro plano e parte do corpo da mulher 2 em segundo.	O homem está com os cotovelos apoiados nos joelhos e a testa apoiada nas duas mãos. Ele está em primeiro plano. Em segundo plano, vê-se metade do corpo da mulher 2. Estão enquadrados o braço e a perna direitos, bem como a parte direita do rosto. Alguns objetos estão em segundo plano: latas metálicas. A borda da canoa forma uma linha diagonal que começa a parte inferior esquerda que sobe em direção à parte superior direita. Dois assentos interiores formam linhas horizontais e as colunas de sustentação destes assentos formam duas colunas verticais. Há predominância de linhas no quadro. O vento bate nos cabelos do homem.
29	10'45''	Plano detalhe: cabelos da mulher 1.	A cabeça da mulher está em primeiro plano. Só os cabelos estão enquadrados. Em segundo plano, a água. A luz ilumina os cabelos. A cabeça ocupa mais o lado esquerdo do quadro, variando um pouco o movimento por causa do balanço da canoa. As pontas do cabelo estão recortadas em relação ao fundo, por causa da pouca profundidade de campo.
30	11'04''	Plano detalhe: fissura na madeira da borda da canoa	A câmera está fixa e mostra uma irregularidade na madeira da borda da canoa. O enquadramento é horizontal e forma sete linhas. Valoriza-se a tridimensionalidade da superfície. A borda ocupa a parte inferior do quadro, em primeiro plano. Em segundo plano, está a água, desfocada, que continua dando a sensação do movimento da canoa.
31	11'35''	Plano sequência: inicia na mulher 1 atrás da grade e termina na mesma grade vazia	A mulher olha para baixo. A câmera está em <i>contre-plongée</i> . Ela segura a grade com as duas mãos e seu rosto está entre duas linhas. Ele veste roupa escura. A mão direita está mais alta em relação à esquerda. A câmera está bem próxima da grade. Depois de alguns instantes, a câmera inicia o movimento. Como a câmera está em <i>contre-plongée</i> , ela está virada para o céu no momento do giro de 180°, até encontrar uma parede, revelada pelas rachaduras e chegar na fechadura de uma porta que está sendo aberta por um homem. Ele abre porta e entra. Neste exato momento, a câmera desce ao nível do chão. Assim que o homem entra, a câmera começa a afastar, mantendo as duas partes da porta em quadro, em segundo plano, com o chão focado em primeiro plano. O quadro é sustentado por algum tempo até que uma mulher (identificada pelo salto alto dos sapatos escuros) sai. O quadro está composto só com os pés, sem mostrar outras partes do homem e da mulher. A mulher tenta sair e pelo movimento brusco de seus pés, é puxada pelo homem. Assim que os pés ficam de frente uns para os outros, a câmera sobe rapidamente e enquadra as mãos do homem apertando e sacudindo o braço direito da mulher. Ela tenta se soltar até que consegue. A câmera enquadra apenas a porta e é movimentada para a direita em direção à mesma grade onde o plano iniciou. A mulher que lá estava já não está.
32	12'46''	Plano conjunto: câmera ao nível do chão mostra fachada de casa	A câmera está ao nível do chão enquadrando as fachadas de casas. Portas e janelas formam linhas verticais. A mesma mulher, identificada pelo sapato e saia pretos no plano anterior, entra em quadro da esquerda para a direita. A profundidade de campo é grande. Ela carrega uma bolsa na mão direita. Ela atravessa todo o quadro até desaparecer no lado direito do quadro. A câmera não se move.
33	13'23''	Plano conjunto: câmera está no nível chão	O plano conjunto tem bastante informação visual. O chão é irregular, a luz é dura (excessiva) e há superexposição no primeiro plano. No lado direito do plano há parte de um poste de iluminação, iluminado, em parte, pela luz do sol. Em segundo plano, há um muro. O cenário é de uma rua sem calçamento. Há muitos postes, árvores e alguns muros de casas. A mulher 1 entra em quadro primeiro por sua sombra. Depois ela atravessa o quadro e o plano termina antes que ela saia de quadro.
34	13'58''	Plano sequência: câmera em movimento mostra as pontas do telhado de uma casa.	Câmera em <i>contre-plongée</i> mostra as pontas das telhas de uma casa. As telhas estão no centro do quadro. A câmera acompanha a linha do telhado. A câmera caminha sem deixar o telhado sair do quadro.
35	14'17''	<i>Contre-plongée</i> : folhas e galhos das árvores	A câmera parece estar num veículo que passa sob os galhos e folhas das árvores. Nos espaços vazios entres as folhas, há contraluz. Vê-se as silhuetas das folhas e galhos.
36	14'37''	Plano sequência: começa na mulher 1 de costas e termina na planta debruçada sobre a cancela	A mulher está parada no meio da estrada, em suave contraluz. Dos dois lados da estrada há vegetação. No segundo plano, há uma pedra grande. Ele passa a mão direita nos cabelos. A câmera avança em sua direção, iniciando um movimento de 360° em torno dela. Ao avançar no movimento circular a câmera desce, mostrando a saia e os pés (nos primeiros 180° e volta a subir quando conclui os outros 180°). Ao concluir o movimento, a câmera para, a mulher se prepara e segue caminhando pela estrada, de cabeça baixa. A câmera mantém a mesma distância ao acompanhá-la. Depois de alguns metros, ela deixa a estrada, saindo para o lado esquerdo da estrada e a câmera continua na estrada. Ela avança um pouco mais e depois também se vira para a esquerda, onde enquadra parte da cerca de arame e madeira. A câmera continua seguindo da esquerda para a direita, obedecendo a linha horizontal da cerca, até o movimento brusco que marca o momento em que inicia o movimento contrário da direita para a

			esquerda. A câmera voltará o caminho e enquadrará a mulher que está abaixada, com as mãos e cabeça apoiadas na cancela de entrada de uma propriedade. A câmera enquadra a mulher 1 da metade das costas para cima em primeiro plano; em segundo plano há vegetação iluminada com luz direta e dura. A câmera uma vez mais avança para cima dela, enquadrando o seu corpo da cabeça até os joelhos.
37	16'23''	Plano geral: Parte do poste em primeiro plano e mulher caminhando pela estrada	A câmera está posicionada num lugar alto, nivelada com o poste e os fios. O primeiro plano está desfocado. As linhas dos fios conduzem o olhar para o ponto onde a mulher está. O restante do quadro é ocupado pela vegetação alta de um lado e outro da estrada.
38	16'47''	Plano detalhe: <i>contre-plongée</i> das rodas do trem sobre os trilhos.	A câmera está fixa e posicionada rente ao trilho do trem em <i>contre-plongée</i> . A roda está parada e o movimento do trem é iniciado.
39	16'57	Plano detalhe: <i>plongée</i> da roda do trem	A câmera está posicionada em <i>plongée</i> . Mostra a roda do trem girando rapidamente e sobe e desce da engrenagem de tração da roda. A profundidade de campo é baixa. O foco está engrenagem.
40	17'13''	Plano detalhe da engrenagem da máquina de costura	A mulher 2 está girando a engrenagem da máquina de costura. A engrenagem tem duas rodas, uma maior e outra menor.
41	17'27''	Plano conjunto: <i>Plongée</i> mostra a mulher costurando	A mulher está sentada numa cadeira costurando. Com a mão direita gira a engrenagem e com a esquerda ajusta o tecido sob a agulha. Em primeiro plano, parte da janela, pela qual o enquadramento é feito, está desfocada. O foco está totalmente na mulher e na máquina. Ela está ao lado de uma janela que a ilumina predominantemente de um lado. A outra porta da janela está aberta.
42	17'37''	<i>Close</i> da mulher costurando	A câmera enquadra o rosto da mulher no lado direito da tela. Não aparece a cabeça inteira, nem a orelha esquerda. Estão no quadro os olhos, o nariz, a boca, parte do colar que ela usa no pescoço. Do lado esquerdo do quadro está o tubo de linha da máquina de costura e a engrenagem que dá movimento à agulha. A profundidade de campo é equilibrada entre a mulher e a máquina. Não predomina em um dos dois. A iluminação é suave e difusa, apesar de estar iluminada por uma fonte de luz. Ela pára de costurar e, ainda olhando para a máquina de costura, ajusta o cabelo. Olha para baixo, depois olha na direção da janela, olha para baixo novamente e, com a mão direita no queixo, olha para a janela fixamente. O foco está mais na máquina de costura.
43	18'26''	Câmera subjetiva olha para a janela	Câmera enquadra a janela assimetricamente. As linhas da janela estão diagonais. O suporte dos vidros da janela, bem como as telhas que também se vê estão em silhueta. Há contraluz do céu.
44	18'42''	Grande plano: detalhe de objeto de forma ovalada	O objeto de forma ovalada ocupa o quadro inteiro. Aparece ser uma parte da roupa que ela costura. A câmera está muito próxima do objeto que não tem foco.
45	19'00''	Plano detalhe dos feixes da roupa	A câmera enquadra três feixes da roupa e parte de outros três. Eles têm forma circular. Há letras que formam palavras, das quais apenas pode-se identificar uma: "nunca". A outra está incompleta: "enferru".
46	19'14''	Plano detalhe do tubo de linha	Detalhe de uma das partes do tubo de linha. Profundidade de campo pequena, a ponto de desfocar as palavras que estão ao lado das que estão em foco. O tubo de linha está na diagonal, um pouco caído para a esquerda.
47	19'30''	Plano detalhe do botão	A câmera mostra um botão em detalhe, com pouca profundidade de campo. Tomando os quatro furos do botão como referência, dá para perceber que dois deles estão mais nítidos. O enquadramento não é centralizado e simétrico. O botão está um pouco inclinado, ocupando mais o lado esquerdo do quadro.
48	19'45''	Plano detalhe da fita métrica	A fita métrica está enrolada assimetricamente. A profundidade de campo é pequena. O foco está no número 13. Ele está mais nítido que os outros, como o 146 e 147. A iluminação cria uma outra harmonia de luz e sombra. Por isso, a imagem tem tridimensionalidade, além de textura. A forma é também harmoniosa apesar da assimetria.
49	20'03''	Plano detalhe da tesoura	O foco e o ângulo da câmera priorizam uma parte da tesoura. A região da lâmina, por exemplo, está fora de foco. A do encaixe dos dedos um pouco menos desfocada.
50	20'15''	<i>Close</i> da costureira em segundo plano, com parte da máquina de costura em primeiro plano	Plano conjunto que prioriza o olhar da costureira. Em primeiro plano suas mãos manipulam a máquina de costura. Ela olha para os dois lados da tela.
51	20'36''	Plano detalhe da mão esquerda da costureira	O plano mostra a mão esquerda da costureira direcionando o tecido que recebe os pontos da máquina. O plano respeita uma composição que, em segundo plano, tem palavras num tecido.
52	20'57''	<i>Plongée</i> da costureira	A câmera está posicionada fora do quarto onde está a costureira. A câmera enquadra parte de madeira da janela, em primeiro plano, desfocado, e mostra a costureira trabalhando em segundo plano. Há fotografias de still do momento de gravação deste plano. A câmera está fixa em toda a ação.
53	21'38''	Plano detalhe da tesoura	Em plano detalhe, a câmera mostra a parte de corte da tesoura. A costureira segura a tesoura com a mão direita e com a outra mão avalia de está afiada.
54	22'04''	Plano detalhe de folhas de um jornal	Com o campo de foco tênue, a imagem mostra uma pequena parte das pontas das folhas de um jornal. A profundidade de campo é muito pequena. É variável conforme o movimento que a personagem faz com as mãos.
55	22'14''	Movimento de câmera dos pés ao detalhe no jornal	O plano se inicia à altura dos pés da personagem e depois de alguns poucos segundos sobre em direção ao jornal que a personagem segura com as mãos. A câmera realiza um movimento que destaca algumas notícias do jornal: Loteria federal e Fuga de Prisão. Chama a atenção a diferença de luz que ilumina a roupa escura da personagem e também o jornal claro que ela segura. Há, claramente, uma mudança de diafragma que reduz a entrada de luz, durante a realização do plano. A folha de jornal está totalmente clara (superexposta)



			quando a câmera sobe e vai ficando mais definida durante a execução do plano.
56	22'31''	Plano detalhe de informação no jornal	Em plano detalhe, a câmera mostra a notícia sobre a fuga de um prisioneiro da prisão. O equipamento está nas mãos do fotógrafo. É como se houvesse uma câmera subjetiva, um plano que possibilita ao espectador a leitura da nota de jornal. Depois de alguns segundos, a personagem vira a página. Vemos o rosto dela e depois parte dele (o rosto), quando ela coloca o jornal na frente do rosto para continuar a leitura. A câmera, então, volta a percorrer a página do jornal. Neste momento, a mudança de diafragma contribuirá para a narrativa novamente. Ele será aberto, durante o plano, fazendo nova superexposição da folha de jornal e fazendo o movimento inverso, retornando ao quadro inicial que mostra os pés da personagem. É um plano longo, que contém artifícios técnicos necessariamente fotográficos.
57	23'19''	Plano detalhe do pássaro no telhado da casa	A câmera, posicionada de baixo, mostra um pássaro escuro pousado na ponta do telhado de uma casa. Observa-se a desobediência de nível da câmera.
58	23'32''	Plano detalhe, seguido de movimento	Câmera mostra, lateralmente, a frente de uma casa. A câmera se movimenta, se aproximando ainda mais dos vidros da janela. O plano é cortado, antes da conclusão de uma ação.
59	23'38''	Plano médio	Câmera fixa mostra folhas secas, folhas de papel e um chapéu sendo levados pelo vento. As linhas do muro e da guia da calçada estão diagonalizadas. A câmera tem angulação.
60	23'50''	<i>Contre-plongée</i>	Câmera, de baixo, faz composição de imagem com parte do telhado e, em segundo plano (próximo), uma janela aberta, onde surge uma mulher que olha pela janela e depois a fecha.
61	23'59''	Plano detalhe	A câmera enquadra a entrada de um lugar. Os objetos se movimentam dentro do quadro: folhas de papel são trazidos pelo vento e as duas partes da porta do lugar ficam abrindo e fechando.
62	24'18''	Plano detalhe	A câmera está presa rente à roda de um trem, mostrando, bem próximo, o movimento da engrenagem que faz a roda se movimentar.
63	24'37''	Plano detalhe	<i>Contre-plongée</i> mostra o pescoço de uma mulher. O plano corta um pouco acima do queixo, mostrando o lábio inferior, até a altura dos ombros.
64	24'40''	Plano médio	Plano mostra uma mulher sentada no barco. Ela aparenta falar alguma coisa e depois de alguns segundos apoia os braços nos joelhos e leva as mãos ao queixo.
65	24'56''	Plano médio	De dentro do mesmo barco, a câmera agora mostra um homem. Ele tem alguma coisa na mão direita. Ele está mais debruçado sobre lateral do barco. Um braço direito está apoiado na borda do barco. O barco esquerdo está apoiado sobre as próprias pernas. Em segundo plano, está o mar e dentro do barco, um balde de metal.
66	25'10''	Plano detalhe	Plano detalhe mostra os dois pequenos pedaços de madeira que o homem segura. Há pouca profundidade de campo. A imagem prioriza o movimento que ele faz com os pedaços de madeira.
67	25'24''	Plano médio	A câmera, em plano médio, mostra o homem na mesma posição. Agora, a câmera está posicionada à esquerda do personagem. Depois de alguns segundos, o homem olha para o fundo do barco, onde está a mulher (identificada no filme como mulher 1).
68	25'54''	Plano detalhe	Câmera mostra os pés da segunda mulher (identificada no filme como mulher 2) que está deitada no fundo do barco. A câmera inicia o plano parada, mostrando os pés e parte das pernas da mulher 2. O pé esquerdo está calçado; o direito descalço. Depois a câmera inicia o movimento em direção ao rosto da mulher. Parte do corpo esquerdo está na pequena sombra gerada pela própria borda do barco. Ela está com os olhos fechados.
69	26'09''	Lembrete	Este lembrete está sendo projetado em lugar do trecho de "limite" que ficou definitivamente perdido e onde se via o homem nº1 socorrer a mulher nº 2.
70	26'29''	Plano sequência	Homem 1 presta socorro à mulher 2. Ele segura algum alimento com a mão direita. Ela come o que ele dá a ela. Depois de alguns segundos, ele coloca a pequena caixa onde está a comida sobre um dos assentos do barco, se levanta e segue em direção à parte frontal do barco. Ele sai do quadro. A câmera ajusta o quadro, centralizando a mulher. Aos poucos, a câmera faz um movimento sutil lateral, mostrando a água do mar. Depois, retorna para a mulher.
71	27'28''	Plano sequência	Em plano médio, o homem está de costas, olhando para a água do mar. Depois de um curto tempo, a câmera é movimentada, mostrado, em detalhe, o balde de metal que está vazio.
72	27'48''	Plano conjunto	O quadro é composto com parte do ombro/braço esquerdo do homem 1 e com a mulher 2 que está sentada no fundo do barco. Estão ainda no quadro, a comida que ela comia, bem como o balde de metal. Depois de alguns segundos, a mulher afasta a pequena caixa com comida, se levanta, caminha devagar em direção ao homem 1 e se senta ao lado dele. Ela encerra a ação colocando a mão esquerda sobre o ombro esquerdo do homem e olhando para a direção da frente do barco, onde está a mulher 1.
73	28'23'	Plano conjunto	Mulher sentada na frente do barco, na ponta do barco. Ela está de costas. Seu cabelo é curto, a roupa é clara, e dá para ver alguns fios de cabelo sem movimento por causa o vento.
74	28'34''	Plano detalhe	A mão esquerda da mulher 2 está sobre o ombro esquerdo do homem 1. Ela o acaricia. Ele faz um movimento brusco com o ombro, recusando a carícia. Ela mantém a mão no ombro dele. Com a mão direita, ele retira a mão dela do ombro dele.
75	29'03''	Plano detalhe	Um peixe está na areia respirando. A câmera mostra o movimento de uma das guelras do animal, com pequena profundidade de campo.
76	29'24''	Plano sequência	A câmera, posicionada de um barco, se aproxima do casco de uma grande embarcação. No casco são projetados reflexos da luz pelo espelho d'água.
77	29'31''	Plano médio	Um jovem caminha com um peixe na mão direita. A câmera mostra o jovem da cintura para baixo. Na área central lateral da imagem, há uma pedra com parte

			enterrada na areia e na outra lateral a projeção de uma sombra não identificável. Ao fundo se vê os pés de outras pessoas.
78	29'36''	Plano detalhe	Detalhe da mão de alguém que conta as moedas e, em seguida, entrega algumas delas para alguém. A profundidade de campo é grande.
79	29'47''	Plano detalhe	Alguém tira água de dentro de uma canoa. No quadro, apenas uma parte da canoa. Depois de alguns segundos o personagem sai do quadro.
80	29'50''	Grande plano	Um cesto cheio de peixes. Alguém retira um deles. Aparece apenas a mão direita e uma parte do pé direito. Sombras são projetadas sobre a pequena faixa de areia que sobra ao lado do cesto e revela que alguém usa chapéu. As sombras ficarão ainda mais evidentes quando alguém levanta o cesto. Daí, serão reveladas, ainda mais precisamente, as sombras e as marcas na areia.
81	29'58''	Plano geral.	Câmera posicionada de cima de um barco menor, mostra o casco de uma outra embarcação maior. Há uma pequena variação na angulação e na posição da câmera, que alterna entre os lados esquerdo e direito, em virtude do próprio movimento do barco que leva a câmera.
82	30'12''	Plano conjunto	Em primeiro plano, está a parte traseira de um barco, revelando-se a hélice do barco. Em segundo plano, estão canoas e pescadores. A composição é harmônica, completada por faixa de areia e ondas do mar.
83	30'30''	Plano detalhe (sequência)	A câmera, no ombro, mostra a data na coluna de concreto de um pequeno chafariz, onde há a inscrição de uma data: 1926. A câmera faz um movimento brusco, em direção ao cano de onde sai a água. O plano termina com imagem sem foco.
84	30'37''	Plano conjunto	A fachada de uma casa é filmada com a câmera em ângulo de 90°. A frente da casa está na horizontal. Metade de uma porta aberta e duas janelas estão em primeiro plano. Um pedaço de papel está na lateral direita da imagem e o vento provoca movimento.
85	30'47''	Plano conjunto	Em primeiro plano, desfocado, está uma peça de concreto. Em segundo, uma lavadeira de costas, lava a roupa no chafariz. Ela tem roupa completamente branca e usa chapéu de palha. À frente dela, há duas bacias de metal. Do lado esquerdo da imagem, há folhas que estão em movimento, em virtude do vento. A lavadeira faz o movimento repetitivo da lavagem, até que a câmera inicia um movimento de panorâmica para a esquerda, sobre o eixo do tripé. Durante o movimento lateral, a imagem perde o foco, que estará definido para uma rua estreita com calçamento, parte em pedra e outra sem calçamento. Em primeiro plano, há a mureta de uma construção inacabada. Do lado esquerdo da imagem, três janelas. Na parte central da imagem, quatro aves: gansos e galinhas; além de um menino sentado ao lado de uma casa, onde há uma cerca feita de galhos. A imagem não tem muita profundidade de campo, mas é possível ver a continuidade da rua com outras casas. Bem ao longe, um homem caminha. A parte final do plano apresenta superexposição na parte superior.
86	31'08''	Plano sequência (finaliza em detalhe)	O plano é iniciado com a câmera já em movimento. O foco é fluido, sem definição na maior parte do plano. Quando a câmera está quase no fim do movimento é perceptível um pequeno campo de foco.
87	31'11''	Plano sequência (finaliza em detalhe)	Repetição do plano anterior. O plano é iniciado com a câmera já em movimento. O foco é fluido, sem definição na maior parte do plano. Quando a câmera está quase no fim do movimento é perceptível um pequeno campo de foco.
88	31'13''	Plano sequência (finaliza em detalhe)	Repetição do plano anterior. O plano é iniciado com a câmera já em movimento. O foco é fluido, sem definição na maior parte do plano. Quando a câmera está quase no fim do movimento é perceptível um pequeno campo de foco. Há, aqui, um recurso de montagem, de reiteração.
89	31'16''	Plano conjunto	Três aves (galinhas) bebem a água que corre sob uma ponte de madeira. A câmera é instável, balança. A estrutura de concreto que sustenta a ponte, e que é também o acesso a uma casa, é feita com pedras.
90	31'20''	Plano conjunto	Em primeiro plano, sem foco, parte da roda e da carroceria de uma carroça de madeira. Em segundo plano, com foco, a fachada de uma casa filmada lateralmente. Há um movimento sutil de raios de luz na parte superior direita.
91	31'29''	Plano sequência (finaliza em detalhe)	O plano é iniciado com a câmera já em movimento. O foco é fluido, sem definição na maior parte do plano. Quando a câmera está quase no fim do movimento é perceptível um pequeno campo de foco. Há, aqui, novamente, o recurso de montagem: reiteração.
92	31'32''	Plano sequência (finaliza em detalhe)	O plano é iniciado com a câmera já em movimento. O foco é fluido, sem definição na maior parte do plano. Quando a câmera está quase no fim do movimento é perceptível um pequeno campo de foco. Há, aqui, novamente, o recurso de montagem: reiteração.
93	31'34''	Plano sequência (finaliza em detalhe)	O plano é iniciado com a câmera já em movimento. O foco é fluido, sem definição na maior parte do plano. Quando a câmera está quase no fim do movimento é perceptível um pequeno campo de foco. Há, aqui, novamente, o recurso de montagem: reiteração.
94	31'36''	Plano sequência (finaliza em detalhe)	O plano é iniciado com a câmera já em movimento. O foco é fluido, sem definição na maior parte do plano. Quando a câmera está quase no fim do movimento é perceptível um pequeno campo de foco. Há, aqui, novamente, o recurso de montagem: reiteração.
95	31'38''	Plano sequência (finaliza em detalhe)	O plano é iniciado com a câmera já em movimento. O foco é fluido, sem definição na maior parte do plano. Quando a câmera está quase no fim do movimento é perceptível um pequeno campo de foco. Há, aqui, novamente, o recurso de montagem: reiteração.
96	31'40''	Plano sequência	Câmera subjetiva e movimento realizado em plano sequência. O plano tem início no detalhe de um telhado. A câmera não está fixa e inicia um movimento lateral, para a direita. No início do movimento, aparece a parte do corpo de alguém, que até parece ser do operador da própria câmera. Dando a sensação de um olhar atordoado, a imagem, a exemplo de quem olha, percorre os telhados de

			outras casas, de um lado para outro. No meio do caminho, a imagem perde em definição, em virtude dos movimentos bruscos. A câmera volta para o detalhe do telhado, de onde começou.
97	32°01''	Plano conjunto	Em primeiro plano, parte do casco de uma embarcação, desfocada. Em segundo plano, um grupo de pessoas: pescadores, mulheres e crianças. Uma faixa de areia separa os dois planos. Ao fundo se vê o mar e morros, onde há vegetação. Uma mulher, usando saia, blusa branca e carregando um cesto na mão esquerda se separa do grupo e a câmera acompanha sua caminhada, à distância. A câmera é movimentada, em panorâmica, de maneira instável, para a esquerda. Uma outra mulher, de vestido branco, atravessa a imagem, no mesmo sentido da personagem. Revelam-se, em segundo plano, outras canoas e uma vegetação ainda mais robusta. São reveladas também, casas, aparentando ser uma comunidade de pescadores.
98	32°22''	Plano conjunto	A câmera está fixa, posicionada de um lado da rua sem calçamento e mostra a fachada de uma casa. Uma caminhonete atravessa o plano da direita para a esquerda e depois que ela passa diante da câmera, vemos a mesma mulher do plano anterior caminhando no mesmo sentido do veículo. A locação é iluminada pela luz intensa do sol. Além da poeira levantada pela passagem da caminhonete, o vento também levanta a poeira do chão de terra. A câmera está posicionada à sombra, de modo a evitar a contraluz.
99	32°42''	<i>Plongée</i>	A câmera está acentuadamente posicionada acima da cabeça da personagem, por entre os galhos de uma planta. A câmera acompanha a passagem da personagem pela calçada, fazendo um movimento de panorâmica da esquerda para a direita. Ao final, o plano é geral e mostra uma rua iluminada pela metade com luz dura e com sombra na outra parte. A câmera acerta o quadro duas vezes, mostrando a amplitude do cenário. Após o segundo movimento de acerto de posicionamento da câmera, é possível ver o final da rua pela qual passa a personagem. A câmera tem certa instabilidade, dando indícios que está na mão.
100	33°04''	Plano detalhe	Plano detalhe, em movimento, da cesta carregada pela personagem. Dentro dela, há peixe e alguns poucos mantimentos.
101	33°16''	Plano detalhe	Plano detalhe de uma outra cesta, com enquadramento um pouco diferente do anterior, mostrando também o interior da cesta, porém com muito mais peixes e mantimentos. Pela manga da blusa branca que está no quadro, é possível dizer que é a mesma mulher que carrega a cesta. O plano é introduzido por uma fusão com a imagem anterior.
102	33°30''	Plano geral	A câmera está fixa, posicionada numa altura maior do que a do nível da rua. É a mesma rua por onde caminha a personagem. Desta vez, a câmera mostra a continuidade da rua numa curva à esquerda. O plano dura a até a chegada da personagem na metade da imagem, o equivalente à metade da rua. A maior parte da imagem é iluminada por luz dura e direta; pequenas partes têm sombra.
103	33°52''	Plano sequência	O plano é iniciado com um <i>frame</i> (fotograma) completamente escuro, porque no início da tomada a personagem está rente à câmera, que mostra a personagem dando continuidade à caminhada. Depois de alguns segundos, a câmera inicia o movimento e acompanha a caminhada da mulher, até que ela pare diante de uma casa, abra a porta e entre. A câmera ainda continua na frente da casa, a exemplo de alguém que está ali olhando a frente da casa. A câmera é instável, está mão.
104	35°07''	Plano conjunto	A câmera está posicionada do alto de uma escada. Em primeiro plano, com foco indefinido, alguém que usa chapéu está sentado. Ao seu lado, há páginas de um jornal. Na parte superior do plano, há a parte de uma luminária. Depois de alguns segundos, alguém entra pela porta, mostrada também em parte. É a mulher dos planos anteriores, que entra na casa com a cesta. Ela segue em direção à escada, se apoia no corrimão e sobe dois degraus. Ela para e olha para a pessoa que está de costas para a câmera.
105	35°26''	Plano médio	A mulher permanece na mesma posição do plano anterior, desta vez em plano médio. Ela tem o olhar fixo na pessoa que está sentada na escada.
106	35°32''	Plano conjunto	Câmera subjetiva da mulher, posicionada na parte de baixo da escada, mostra a pessoa que estava de costas para a câmera. Um homem dorme apoiado no corrimão. O corrimão está sem foco, em primeiro plano. O foco está em partes do corpo dele. O fundo também está sem foco. A luz entra lateralmente pela janela e projeta a forma da janela na parede, do lado direito do quadro.
107	35°43''	Plano detalhe	Em plano detalhe, a mão esquerda do homem ocupa o quadro quase em sua totalidade. Ele usa aliança, tem as unhas grandes. A iluminação é suave, apesar de direta. Pela posição das sombras, uma luz lateral.
108	35°50''	Plano médio	A mulher está na escada, em plano médio e continua olhando fixamente para o homem. O foco está concentrado na gravata e em parte da saia que ela usa. O rosto está fora de foco. Depois de alguns segundos, ela tira a mão do corrimão, olha para a mão, coloca a mão novamente e se debruça sobre o corrimão. Ela está consternada.
109	36°09''	Plano médio	Em plano médio, invertido, a câmera continua mostrando a mulher recostada sobre o corrimão. Desta vez mostra o lado esquerdo do rosto dela, onde está o foco da câmera. Ela leva a mão ao rosto e continua olhando na direção dele.
110	36°24''	Plano conjunto	A câmera está no alto da escada e continua mostrando o homem de costas e a mulher diante dele. Ela tem os olhos fixos na própria mão esquerda, que está sobre o corrimão. Ela levanta o rosto, olha para ele, abaixa a cesta em um dos degraus da escada, vira de costas, caminha em direção à porta por onde entrou e sai.
111	36°57''	Plano detalhe	Plano detalhe de um livro de partitura musical. A capa tem uma parte rasgada. É possível ler parte do título: "Paixão de".
112	37°03''	Plano conjunto	Câmera fixa mostra a porta da casa da metade para baixo. Depois de alguns segundos, personagem feminina abre a porta, sai e bate a porta. Ela caminha para o lado direito da imagem e a câmera a acompanha, fazendo movimento de

			panorâmica da esquerda para a direita. Ela passa por baixo das sombras de uma árvore, que tomam a calçada e a fachada da casa. A câmera para o movimento quando ela desce uma calçada e o plano termina quando ela sai do enquadramento.
113	37°33''	Plano conjunto	Câmera posicionada à altura dos fios de um poste, mostrados, em primeiro plano, sem foco. Em segundo plano, onde está o foco, a mulher passa pela calçada, caminhando da direita para a esquerda. Ela para e conversa com um homem que usa terno branco.
114	37°43''	<i>Contre-plongée</i>	Câmera posicionada entre a mulher e o homem que conversam na calçada. A câmera está à altura do chão e mostra os dois da cintura para cima. O foco é fluido e está centrado sutilmente no rosto dela, na ponta do nariz. O poste completa o enquadramento.
115	37°52''	Plano conjunto	Em primeiro plano, desfocados, os postes e os fios. A mulher e o homem trocam as últimas palavras e cada um segue numa direção. O plano termina quando ambos saem do enquadramento.
116	38°03''	Plano conjunto	O enquadramento mostra uma estrada de terra. A mulher entra no quadro, sem foco, no início do plano. Uma criança vai para o meio da estrada com um filhote de cachorro nas mãos. A câmera, então inicia o movimento, acompanhando a mulher que caminha em direção à criança. A câmera, ao iniciar o movimento, inicia o reenquadramento. Agora, os pés dela estão no quadro. Ela faz um carinho na cabeça da criança e se abaixa para ver de perto o cachorro. A câmera, então, bruscamente, faz um movimento para a direita, em direção à cerca de madeira e conclui o movimento numa planta, parecida com as que conhecemos popularmente no Brasil como dente-de-leão. Apesar do movimento brusco, o foco é preciso no pequeno vegetal, com fundo desfocado, o que chama a atenção, já que no início do plano a profundidade de campo era grande.
117	38°42''	Plano conjunto	Enquadramento da cerca de madeira, repetindo uma angulação irregular, recorrente no filme, ou seja, desobedecendo a harmonia das linhas horizontais e verticais. Em primeiro plano, a cerca está sem foco preciso. Em segundo plano, focada, está a estrada de areia. Nela, primeiro é projetada a sombra da mulher que vem caminhando da esquerda para a direita. Ela passa rente à cerca, pensativa. Assim que ela sai do quadro, a sombra de um pássaro é projetada na estrada.
118	39°08''	Plano conjunto	Composição feita de poucos elementos. Na parte inferior esquerda, há rochas, uma grande árvore. Do lado inferior esquerdo, a ponta de uma pedra. No restante da imagem, céu. Alguém está sentado na ponta de uma das pedras, usando roupa clara. A câmera está um pouco instável, realizando movimento sutil característico de câmera na mão.
119	39°20''	Plano conjunto	Aprofundamento do plano anterior, mostrando o cenário mais de perto. A composição agora ocupa maior parte do quadro. A mulher está sentada na ponta de uma pedra. Num segundo plano distante um pássaro voa.
120	39°31''	Plano conjunto	Continuidade do aprofundamento do mesmo enquadramento. A composição ocupa ainda mais a totalidade do quadro. É possível ver a mulher ainda mais de perto. As rochas estão agora mais concentradas na parte esquerda da imagem. Ainda há muito céu em segundo plano. Três pássaros sobrevoam o lugar, neste segundo plano.
121	39°42''	Plano médio	A mulher é mostrada num plano médio, acima da cintura. A câmera está posicionada do lado direito do eixo (linha imaginária estabelecida pela/para a câmera, a partir do nariz, do "rosto" do personagem ou de um ponto do objeto fotografado), priorizando o lado esquerdo do rosto dela. O vento balança os seus cabelos e sua blusa. Ela olha fixamente para baixo e depois lança o olhar para cima e para os dois lados. Depois, abaixa o próprio corpo para acompanhar com os olhos alguma coisa que passa lá embaixo.
122	40°14''	Plano conjunto	Em primeiro plano, a mulher está de costas. Em segundo plano, a vegetação que cerca a rocha onde ela está sentada e o mar. O vento sopra forte e balança o tecido de sua blusa. As ondas do mar quebram na praia, enquadradas na parte superior direita da imagem.
123	40°19''	Plano médio	Câmera retorna ao eixo direito, mostrando a personagem olhando para baixo. Ela leva a mão direita ao rosto. A câmera faz um movimento brusco em direção ao rosto dela e preenche o quadro só com o rosto dela. A imagem não tem foco e finaliza com a sua boca e parte do nariz ocupando todo o quadro.
124	40°33''	Plano sequência	Em primeiro plano, a mulher está de costas. Em segundo plano, a vegetação e o mar. Depois de alguns segundos, a câmera inicia um movimento primeiro sutil, para a direita. Observa-se o exato instante em que a câmera, mesmo com o plano em execução, começa a ser preparada para fazer um movimento que causará a sensação de vertigem, ou algo do tipo. A câmera será balançada bruscamente, de um lado para o outro, mostrando o mar ao longe, a vegetação mais próxima.
125	40°54''	Plano sequência	A câmera está invertida (cabeça para baixo) e faz movimentos circulares intensamente. Há se se pensar em alguma engenhoca desenvolvida para fazer o movimento que hoje em dia pode ser feito com guias de cabeça hidráulica e operadas com controle remoto. O movimento mantém uma regularidade, fazendo três vezes o mesmo movimento, levando-nos a perguntar se não há mesmo a repetição de um só plano. De uma maneira ou de outra, este plano merecerá atenção, pois apresenta características pertinentes à negociação entre fotógrafo e diretor.
126	41°03''	Plano sequência	Panorâmica com movimento acentuado em que a câmera faz giro de 360°. Há neste trecho do filme a fusão com o plano seguinte.
127	41°13''	Plano conjunto	O plano é apresentado numa fusão acentuada com o plano anterior. Quando fica evidente, a mulher está sentada nas pedras. A metade inferior da imagem está tomada pela rocha e por parte de vegetação, com foco indefinido. No lado esquerdo da imagem, está a mulher sentada.

128	41'30''	<i>Plongée</i>	A câmera está mais alta e mostra a mulher sentada de costas. Ela está num primeiro plano. Em segundo plano, bem próximo, estão plantas. Depois de alguns segundos, a câmera inicia um movimento de panorâmica, para a direita. Percebe-se que ela está sentada à beira do mar. A câmera finda o movimento enquadrando, em grande parte o mar, e do lado esquerdo da imagem, ainda parte da rocha. Raios de luz são refletidos pelo espelho d'água. A câmera ainda faz um movimento sutil, voltando da direita para a esquerda, enquadrando ainda mais as rochas.
129	41'50''	Plano detalhe	Detalhe do espelho d'água. A câmera mostra o balanço da água e os reflexos da luz do sol. O quadro é totalmente preenchido pela água do mar.
130	41'54''	Plano detalhe	Detalhe, ainda mais acentuado (fechado), do espelho d'água. Desta vez, prioriza-se um ângulo em contraluz, em relação aos raios de luz que incidem sobre a água. Pequenas espumas são evidenciadas.
131	41'58''	Plano detalhe	Em plano detalhe, a câmera mostra as mãos de alguém que toca piano. Há prioridade para a mão esquerda, contudo o movimento é variado em virtude da dinâmica da execução da música neste instrumento. A profundidade de campo é pequena. O foco está na região das teclas, mais precisamente nas teclas pretas. O enquadramento não respeita a precisão da linha horizontal.
132	42'05''	<i>Close (em contre-plongée)</i>	<i>Close</i> de um homem que usa chapéu. Ele está de perfil. A câmera está posicionada em <i>contre-plongée</i> . A posição da câmera coloca o queixo dele, a sua barba, em primeiro plano. A aba do chapéu delimita um limite na imagem, no lado direito do quadro. Uma luz ajuda a definir o limite do chapéu, gerando uma silhueta.
133	42'11''	Plano detalhe	Câmera ao nível do chão, mostra parte de uma calça e detalhe de um par de calçados. Apesar da pouca profundidade de campo, a imagem tem textura, principalmente por causa do foco definido no pé direito. Pela posição das sombras, a luz que ilumina os pés vem da direita para a esquerda. É uma luz suave, apesar de ser direta.
134	42'19''	Plano detalhe	Uma taça de vidro é enquadrada de forma diagonal. Há contraluz de um reflexo gerado pela própria taça. A câmera está um pouco alta, em relação à borda da taça. Há uma pequena variação na intensidade dos raios de luz refletidos na taça. Depois de alguns segundos, alguém serve bebida na taça com uma garrafa e pega a taça com a mão esquerda. No quadro aparece apenas parte da mão da pessoa. Taça e mão saem do quadro e o plano fica com uma superfície completamente escura até que a taça é devolvida para o quadro com metade da bebida servida. Pelo retorno da taça ao quadro, é possível supor que a luz ilumina a taça direcional e lateralmente, já que quando foi retirada esta luz não era projetada na superfície. A bebida no interior da taça balança sutilmente.
135	42'40''	Plano detalhe	O quadro é totalmente preenchido pelo espelho d'água, com câmera posicionada a ângulo de 45° aproximadamente. A câmera é um pouco instável e balança.
136	42'49''	Plano conjunto (seqüência)	Câmera fixa enquadra água do mar – na parte direita da imagem – batendo suavemente nas rochas (região de reflexo de luz na água) – que estão na parte esquerda da imagem. Depois de alguns segundos, a câmera inicia movimento de panorâmica para a esquerda, onde vai enquadrar a mulher que está sentada, olhando para a água. Quando chega na mulher, a imagem está muito estável, não balança.
137	43'20''	Plano conjunto	O assunto principal da imagem é uma árvore grande que está inclinada sobre o mar. O tronco dela cria uma linha diagonal no centro da imagem e os seus galhos formam um arco também na parte central da imagem. Em segundo plano, está o mar. As folhas da árvore, bem como a vegetação que está em torno dela, balançam por causa do vento. Na parte inferior, a luz é dura, direta, chegando a vegetação a perder a nitidez. Este equilíbrio é alcançado no tronco da árvore, parte iluminada, parte sob sombras.
138	43'27''	Plano detalhe	Enquadramento de planta pontiaguda no centro da imagem. Parte da superfície rochosa compõe um primeiro plano desfocado. A câmera está ao nível do chão, mostrando a planta suavemente de baixo para cima.
139	43'32''	Plano conjunto	Repetição do plano 137.
140	43'39''	Plano conjunto	Em primeiro plano, desfocado, a superfície rochosa compõe o quadro. O assunto principal é a mulher, sentada de perfil. Desta vez, a câmera prioriza o lado direito de seu corpo. Ela está com o braço direito apoiado sobre as pernas. Em segundo plano, a paisagem, completada por mais vegetação, rochas e céu. A imagem apresenta superexposição.
141	43'52''	Plano conjunto	Superexposição e foco indefinido, deixam o plano fluido. Num primeiro plano, desfocada, a parte de uma rocha. Na área intermediária, a ponta de alguns vegetais, onde está a maior concentração de foco. E no plano de fundo, o céu, com algumas nuvens que passam. Depois de alguns segundos de câmera parada, é iniciado um movimento para baixo que percorre pequena parte da superfície da rocha e para, antes de completar o quadro apenas com a pedra. A câmera, pela instabilidade do movimento, parece estar na mão. No tripé, ou em algum tipo de maquinaria – mesmo as rudimentares utilizadas pelo fotógrafo deste filme - não balançaria tanto nas bordas. Isso aconteceria de forma mais harmônica.
142	44'03''	Plano seqüência	A câmera já inicia o plano em movimento. E neste caso, sim, um movimento extremamente harmônico, preciso. Ela inicia o plano à altura do chão e, aos poucos, sobe. Neste plano houve a utilização de equipamento de maquinaria, desenvolvido pelo próprio fotógrafo, que desenvolveu um elevador de madeira para realizar o movimento. Do ponto de vista da composição, a imagem mostra uma rua estreita, em parte iluminada com luz direta do sol; em outra sob sombras suaves que possibilitam ver a fachada das casas. À medida que a câmera sobe, um personagem caminha pela calçada, em direção ao lado em que está a câmera. Ao fundo, um cachorro atravessa o quadro. O personagem usa chapéu e sobretudo escuro. Já bem próximo da câmera, o personagem desce da calçada e se abaixa para pegar alguma coisa que está no chão.

143	44°23'00"	Plano detalhe	A composição é feita com uma ferradura e uma pequena pedra. O personagem se aproxima, os seus pés são enquadrados, bem como sua mão esquerda, com a qual pega a ferradura.
144	44°26'00"	Plano médio (americano)	Enquadramento do personagem em plano americano, dos joelhos para cima. Ele olha para a ferradura que tem na mão direita. Sob o braço esquerdo, ele tem um jornal dobrado. Ele joga a ferradura fora, no chão, para um pouco e segue caminhando. Assim que ele sai do quadro, a câmera continua o movimento de baixo para cima (no elevador). O plano termina com a câmera ainda em movimento.
145	44°45'00"	Plano geral	A câmera está posicionada do alto e mostra a fachada de uma casa: a calçada, duas portas e parte da janela de uma casa vizinha compõem a imagem. O personagem entrará em quadro, da esquerda para a direita e a câmera, em panorâmica o acompanhará. Ele passará por três portas e entrará na quarta, na entrada do cinema. O plano termina quando ele entra pela porta e sai do quadro.
146	45°12'00"	Plano conjunto	Na imagem, há uma cadeira, enquadrada da metade das pernas para cima. No assento, há papéis empilhados. Num primeiro plano, desfocado, há uma peça de madeira. Atrás deste móvel, na parede, é projetada a sombra da cadeira. Na mesma parede é projetada a sombra do homem, que entrou pela porta do cinema. Ele joga o jornal que carregava dobrado sob o braço, sob a pilha de papéis que está na cadeira. Pela sombra, também se vê que ele tira o casaco e o coloca sobre a pilha de papéis. Em seguida, tira o chapéu e faz a mesma coisa. A sombra dele sai do quadro.
147	45°46'00"	Plano geral	A câmera, fixa, mostra a tela do cinema. A tela não é mostrada de frente, mas lateralmente.
148	45°55'00"	Plano geral	Depois de alguns segundos de tela preta, a tela de cinema é novamente enquadrada, também lateralmente, porém do outro lado, o esquerdo. Pequena parte inferior esquerda da tela está fora do quadro. Na tela, aparece o letreiro: "Carlito Encrencou a Zona".
149	46°02'00"	Plano geral	O enquadramento é mantido. Na tela, a imagem de um dos filmes de Charles Chaplin, em que ele sai debaixo de monte de areia, fugindo da prisão, enquanto o guarda, ao seu lado, fuma um cigarro. Na tela, são projetados três planos.
150	46°20'00"	Plano conjunto	Posicionada lateralmente, a imagem mostra um pianista, de perfil, executando uma música no instrumento. Diante dele, está uma partitura musical. Uma luz suave de fundo ilumina o seu pescoço e parte do seu rosto. O foco está concentrado no rosto do músico. A partitura está desfocada.
151	46°24'00"	Plano geral	Na tela do cinema, continua sendo projetada a imagem do filme de Chaplin. O prisioneiro continua tentando fugir. Quatro planos são projetados na tela e mostra a fuga do prisioneiro.
152	46°49'00"	Plano conjunto	O pianista continua executando a música. Ele está de perfil, em primeiro plano em relação ao piano. A partitura está desfocada, bem como as teclas do piano. O foco está concentrado em seu rosto e pescoço. A mão direita dele aparece em quadro a esquerda fica alternando dentro e fora do quadro, em virtude da movimentação natural da execução do instrumento.
153	46°58'00"	Plano detalhe	Câmera bem próxima, mostra as teclas do piano. É como se a câmera estivesse entre o pianista e o piano. A posição da câmera não respeita a linha horizontal e a imagem está inclinada. O foco está nas teclas.
154	47°04'00"	Plano detalhe	Com pouca profundidade de campo, a imagem mostra parte do rosto de alguém, de perfil, priorizando o queixo e a boca. A pessoa está sorrindo. Este é o primeiro plano de uma sequência de <i>close-ups</i> .
155	47°07'00"	Plano detalhe	A câmera continua mostrando o sorriso de alguém, contudo a câmera é um pouco menos lateral. A imagem também mostra parte do nariz.
156	47°10'00"	Plano detalhe	Plano detalhe do rosto de alguém. A câmera já é quase frontal. O enquadramento é da metade do nariz até metade do pescoço. O rosto é iluminado por uma luz suave direta. O fundo é completamente escuro. A câmera está da altura dos olhos, posicionada um pouco para baixo. A personagem ainda coça o nariz com a mão direita.
157	47°14'00"	Plano detalhe	Mostra a personagem, em ângulo de aproximadamente 45° da câmera em relação à mulher. Ela também está sorrindo. A exemplo do plano anterior, o fundo está completamente escuro. Parte de sua roupa branca está no quadro.
158	47°17'00"	Plano detalhe	Enquadramento de rosto de personagem que também está sorrindo. A câmera é frontal e não obedece as linhas horizontais, deixando a imagem inclinada.
159	47°20'00"	<i>Close</i>	Em <i>close</i> acentuado, a imagem mostra um homem deitado, com um pequeno canudo no canto direito da boca. Ele está invertido, com a câmera posicionada do ponto de vista de sua cabeça. A profundidade de campo é baixa e o foco está concentrado na região do queixo. O rosto dele é iluminado com luz suave sutilmente lateral.
160	47°23'00"	Plano detalhe	Posicionada do lado direito, a câmera mostra o detalhe do rosto esquerdo de uma mulher, que sorri. A imagem tem parte da gola da roupa que ela usa. O primeiro plano é iluminado com luz suave e o segundo plano é completamente escuro. Este plano encerra uma sequência de <i>close-ups</i> que enfatizam a boca dos personagens.
161	47°27'00"	Plano conjunto	A câmera enquadra o músico executando uma música ao piano. O foco continua em seu rosto e a partitura, bem como as teclas do instrumento está sem foco.
162	47°30'00"	Plano conjunto	A câmera, posicionada lateralmente, mostra parcialmente seis pessoas que estão sentadas uma ao lado da outra. O plano não está iluminado uniformemente. A luz suave direta está concentrada entre a segunda e a quinta pessoa. A profundidade de campo é baixa e o foco está concentrado na terceira delas. Elas estão sorrindo. Apenas uma delas tem o rosto inteiro no quadro.
163	47°34'00"	Plano detalhe	A câmera enquadra parte do rosto de um personagem já mostrado anteriormente, da metade do nariz para baixo, até parte da gola da camisa que ele usa. <i>Close-up</i> .
164	47°36'00"	<i>Close</i>	Repetição do plano, em <i>close</i> , do personagem que está deitado com um pequeno

			canudo no canto da boca. Ele continua de olhos fechados.
165	47'38''	Plano conjunto	Repetição do plano em que a câmera está posicionada lateralmente e mostra as pessoas de perfil. Elas continuam sorrindo e sentadas lado a lado.
166	47'40''	Plano conjunto	Repetição do plano em que o pianista está enquadrado de perfil, executando uma música no instrumento.
167	47'41''	Plano detalhe	Plano que mostra uma das personagens sorrindo. O rosto dela está enquadrado da metade do nariz para baixo até parte da roupa. Ela coça o nariz com a mão esquerda. Ela usa um anel.
168	47'43''	Plano detalhe	Detalhe do rosto de personagem, de perfil. Enquadramento da metade do nariz para baixo até a gola da camisa que usa. Ele está sorrindo.
169	47'45''	Plano conjunto	Mais uma repetição do plano conjunto que mostra as seis pessoas sentadas lado a lado.
170	47'46''	<i>Close</i>	Repetição do plano, em <i>close</i> , do personagem que está deitado comum pequeno canudo no canto da boca. Ele continua de olhos fechados.
171	47'47''	Plano conjunto	Repetição do plano em que o pianista está enquadrado de perfil, executando uma música no instrumento.
172	47'48''	Plano detalhe	Repetição de enquadramento de parte do rosto de um personagem já mostrado anteriormente sorrindo, da metade do nariz para baixo, até parte da gola da camisa que ele usa.
173	47'49''	Plano detalhe	Repetição de enquadramento de parte do rosto de personagem feminina já mostrada anteriormente sorrindo, da metade do nariz para baixo, até parte da gola da blusa que ela usa.
174	47'50''	Plano conjunto	Nova repetição do plano conjunto que mostra as seis pessoas sentadas lado a lado.
175	47'51''	Plano conjunto	Repetição do plano em que o pianista está enquadrado de perfil, executando uma música no instrumento.
176	47'52''	Plano detalhe	Repetição de enquadramento de parte do rosto de um personagem já mostrado anteriormente sorrindo, da metade do nariz para baixo, até parte da gola da camisa que ele usa.
177	47'52'' (a repetição dos planos fica mais intensa)	Plano detalhe	Repetição do plano conjunto que mostra as seis pessoas sentadas lado a lado.
178	47'53''	Plano detalhe	Repetição de enquadramento de parte do rosto de um personagem já mostrado anteriormente sorrindo, da metade do nariz para baixo, até parte da gola da camisa que ele usa.
179	47'45''	<i>Close</i>	Repetição do plano, em <i>close</i> , do personagem que está deitado comum pequeno canudo no canto da boca. Ele continua de olhos fechados.
180	47'54''	Plano detalhe	Repetição de enquadramento de parte do rosto de personagem feminina já mostrada anteriormente sorrindo, da metade do nariz para baixo, até parte da gola da blusa que ela usa.
181	47'55''	Plano conjunto	Repetição do plano conjunto que mostra as seis pessoas sentadas lado a lado.
182	47'56''	Plano detalhe	Repetição de enquadramento de parte do rosto de uma das personagens femininas já mostrada anteriormente sorrindo, da metade do nariz para baixo, até parte da gola da blusa que ela usa.
183	47'57''	Plano conjunto	Repetição do plano em que o pianista está enquadrado de perfil, executando uma música no instrumento.
184	47'57'' (a repetição do planos fica mais intensa)	<i>Close</i>	Repetição do plano, em <i>close</i> , do personagem que está deitado comum pequeno canudo no canto da boca. Ele continua de olhos fechados.
185	47'58''	Plano conjunto	Repetição do plano em que o pianista está enquadrado de perfil, executando uma música no instrumento.
186	47'59''	Plano detalhe	Repetição de enquadramento de parte do rosto de uma das personagens femininas já mostrada anteriormente sorrindo, da metade do nariz para baixo, até parte da gola da blusa que ela usa.
187	48'00''	Plano conjunto	Repetição do plano conjunto que mostra as seis pessoas sentadas lado a lado.
188	48'02''	Plano detalhe	Repetição de plano em que a câmera está bem próxima e mostra as telas do piano. É como se a câmera estivesse entre o pianista e o piano. A posição da câmera não respeita a linha horizontal e a imagem está inclinada. O foco está nas teclas.
189	48'03''	Plano detalhe	Repetição de enquadramento de parte do rosto de uma das personagens femininas já mostrada anteriormente sorrindo, da metade do nariz para baixo, até parte da gola da blusa que ela usa.
190	48'05''	Plano detalhe	Repetição de plano em que a câmera está bem próxima e mostra as telas do piano. É como se a câmera estivesse entre o pianista e o piano. A posição da câmera não respeita a linha horizontal e a imagem está inclinada. O foco está nas teclas. <sup>141</sup>
191	48'07''	Plano sequência	O plano é iniciado com a câmera fixa, enquadrando grande parte da porta e parte da fachada de uma casa. Depois de alguns segundos, inicia um movimento de panorâmica para a direita e ao mesmo tempo de inclinação para cima, para enquadrar uma janela que estava fora do quadro. No canto inferior esquerdo da imagem, no reflexo da janela, é possível ver a forma que lembra a de parte da copa de uma árvore.
192	48'32''	Plano detalhe	Aqui, novamente, há um recurso de repetição, e a parte final do plano anterior é

<sup>141</sup> Esta sequência com repetições tem função narrativa. Com este recurso de montagem, há a intenção de criar a sensação, por um lado, de euforia e alegria dos que estão no cinema, com a introspecção de um dos personagens.

			repetida. O movimento sutil em que a câmera sobe, mostrando a janela é repetido.
193	48'37''	Plano detalhe	Mais uma vez, a parte final do plano anterior é repetida. O movimento sutil em que a câmera sobe, mostrando a janela é repetido.
194	48'54''	<i>Close</i> (de ombros)	Câmera fixa, de cima do barco, enquadra homem que está olhando para o mar. As partes esquerdas do seu corpo e de seu rosto estão no quadro. Ele usa roupa clara. A luz é dura e direta.
195	49'06''	<i>Close</i> (de ombros)	Câmera fixa, de cima do barco, enquadra a mulher em <i>close</i> de ombros. A profundidade de campo é baixa e as bordas do barco, bem como pequena parte do mar ao fundo estão desfocados. A luz ilumina a personagem da esquerda para a direita. É uma luz dura que gera uma sombra acentuada no lado esquerdo do rosto dela. Ela alterna o olhar, às vezes olhando para baixo, às vezes para o horizonte. A câmera está à altura da cabeça dela. Depois de alguns segundos, ela olha para a esquerda, colocando a mão esquerda no queixo e a câmera corrige sutilmente o quadro.
196	49'39''	Plano geral	Câmera posicionada de dentro do barco mostra o horizonte. Metade da imagem, ocupada pelo céu; a outra metade, pela água do mar. A linha do horizonte não está reta, mas um pouco inclinada. A câmera balança em conformidade com o balanço do barco. A câmera funciona como uma espécie de subjetiva de alguém que está no barco.
197	49'47''	Plano médio	A câmera continua posicionada no barco e mostra a mulher em plano médio. Ela está sentada com a mão esquerda no queixo. A profundidade de campo é maior e os assuntos em segundo plano estão nítidos: o fundo, os assentos e as bordas do barco, além do balde de metal. Nos dois cantos superiores, as pequenas partes de mar estão nítidas.
198	49'57''	Plano médio	A outra mulher, de perfil, é enquadrada de um pouco acima dos joelhos para cima até acima da cabeça. Ela está sentada em uma das pontas do barco. A luz que ilumina a cena é intensa e gera uma sombra acentuada no lado esquerdo do rosto da personagem. Em segundo plano, o mar está levemente desfocado. Ela tem as mãos sobrepostas, com os braços apoiados entre os joelhos.
199	50'08''	Plano detalhe	A câmera fixa, de dentro do barco, mostra parte do lado direito do corpo de um homem, com enquadramento abaixo do braço até o pé. Ele apoia o braço sobre a perna direita. O quadro tem alterações de tamanho em virtude do balanço do barco.
200	50'15''	Plano conjunto	Câmera fixa no barco mostra a mulher que está sentada na ponta do barco. Em primeiro plano, desfocada, está a cabeça da outra personagem. O fotógrafo parece estar em pé no meio do barco e concentra o assunto principal no lado direito da imagem. O restante da imagem está composto pela água do mar. Ela está levemente posicionada de perfil e continua com os braços apoiados sobre as próprias pernas. Depois de alguns segundos, ela demonstra irritação diante da situação em que estão, se levanta, pega um remo e lança sobre a água e começa a remar. A câmera continua fixa. O lado esquerdo da imagem, antes ocupado pela água tranquila, agora dá lugar à agitação provocada pelo movimento do remo na água. Vendo que a ação não tem resultado imediato, ela para e bota a mão esquerda na cintura.
201	50'52''	Plano médio( <i>contra plongée</i> )	De baixo para cima, a câmera mostra a personagem que fez a tentativa de remar, em <i>contre-plongée</i> . Ela continua levemente de perfil, em relação à câmera. Pequenas gotas de água escorrem pelo braço esquerdo. A luz é intensa e deixa a imagem ainda mais clara pelo fato de ela vestir branco. Há reflexos de luz no rosto dela, propiciados pelo espelho d'água.
202	51'05''	Plano conjunto ( <i>two shot</i> )	A câmera enquadra o homem e a outra mulher em plano médio. Estão sentados um ao lado do outro, ocupando um dos lados do assento do barco. Eles olham na direção da mulher. Em segundo plano, parte do mar e parte do fundo do barco. O vento sopra e balança os cabelos dos dois personagens.
203	51'14''	Plano conjunto	Câmera fixa. Em primeiro plano, desfocada, a cabeça da mulher, no canto inferior direito da imagem. Em segundo plano, com foco, a mulher está em pé, parada, com o remo na mão, parado dentro da água. Ela retira bruscamente o remo de dentro da água e o coloca deitado dentro do barco, no mesmo lugar onde o pegou. Ela caminha em direção à frente do barco, se deita e, com as mãos, toca a água do mar.
204	51'37''	Plano detalhe	Câmera fixa ao nível da água do mar, mostra as duas mãos da mulher agitando a água. Do lado esquerdo da imagem, está parte do barco de madeira. No restante, a água do mar sendo tocada pela mulher. A câmera faz um movimento sutil, conforme o movimento do barco.
205	51'53''	Plano médio	A personagem está de costas, ainda na frente do barco. Ela continua agitando a água do mar com as duas mãos. O movimento que a câmera faz continua sendo condizente com o balanço do barco. O movimento que ela faz gera espumas na água. Depois de alguns segundos ela leva as mãos ao rosto e depois aos cabelos.
206	52'09''	Plano médio	Câmera fixa mostra o homem de perfil. Ele tem os braços apoiados nas pernas. Na mão direita, ele tem pequenos pedaços de madeira. A imagem é iluminada por uma luz dura que vem do lado esquerdo do quadro, iluminando as costas do personagem e deixando o seu rosto na penumbra. Como a luz vem de cima, os pequenos pedaços de madeira que ele tem nas mãos, estão iluminados.
207	52'29''	Plano detalhe	Plano detalhe da mão direita do homem, evidenciando ainda mais os dois pedaços de madeira que ele segura. Ele faz um movimento circular com estes dois pedaços de madeira, mudando-os de posição.
208	52'39''	Plano geral	Câmera fixa, do alto, enquadra uma paisagem. Uma praia deserta, evidenciada pelo lado direito ocupado por uma faixa vazia de areia. Do lado esquerdo inferior, as ondas do mar. No horizonte, montanhas. No meio da imagem, duas pessoas caminham.
209	52'49''	Plano detalhe	A câmera acompanha os passos de um casal pela areia. Eles estão de costas. Ela



			está do lado direito, ele do lado esquerdo. Ela calça sandálias, ele sapatos. Eles vão deixando pegadas na areia. O movimento da câmera é irregular. Não consegue manter os pés centralizados por todo o plano. Em algumas partes, os pés dele saem parcialmente do plano. Eles estão enquadrados de um pouco acima dos joelhos para baixo. Câmera posicionada no andar.
210	53°01''	Plano detalhe	Plano detalhe, em movimento, das pegadas na areia. A câmera realiza um movimento, de modo que o fotógrafo caminha por entre as pegadas deixadas pelo casal. Câmera posicionada no andar.
211	53°10''	Plano detalhe	Plano detalhe das mãos dadas dos dois. A mão esquerda dela segurando a mão direita dele. A câmera está em movimento acompanhando a caminhada deles. A mão dela, que está virada para a câmera, está parcialmente iluminada. Há uma alteração na iluminação das mãos, provocada pela projeção de uma sombra dele. A profundidade de campo é pequena e o segundo plano está desfocado.
212	53°29''	Plano detalhe	Detalhe de um galho de uma árvore. Um pequeno inseto sobrevoa o galho. O galho está disposto em diagonal no quadro. A câmera faz está na mão e faz um movimento de instabilidade. No galho, há compridas folhas secas. O sol ilumina a parte de cima do galho. A parte de baixo está sob sombra.
213	53°44''	Plano conjunto	Em primeiro plano, desfocado, a câmera mostra um tronco velho de árvore que, deitada, parece servir de passagem sobre um pequeno córrego que está em segundo plano, correndo entre pedras. O segundo plano está focado, porém superexposto. Do lado inferior esquerdo, há a projeção de uma sombra. Por sobre as pedras, há galhos secos.
214	53°48''	Plano conjunto	Nesta sequência, haverá o recurso de montagem de repetição. Neste caso, há opção pela repetição de parte do plano 213 neste e nos dois próximos planos. É mantida a mesma composição. A câmera continua fazendo um movimento de instabilidade, típico de câmera na mão.
215	53°51''	Plano conjunto	Repetição de parte do plano 213.
216	53°53''	Plano conjunto	Repetição de parte do plano 213.
217	54°01''	Plano geral	Câmera fixa mostra uma plantação. São plantas do mesmo tipo, a vegetação é homogênea. A câmera está posicionada com certa inclinação e não obedece a reta da linha do horizonte. A plantação é balançada pelo vento. A profundidade de campo é grande, mas a imagem não tem foco de uma mesma maneira. Há um primeiro plano melhor definido.
218	54°18''	Plano detalhe	A câmera mostra os galhos que estão no alto de uma árvore. O lado direito da imagem está tomado pelas folhas e galhos que balançam com o vento. O lado esquerdo tem uma pequena parte ocupada pelo céu, em segundo plano. Há uma sutil contraluz que deixa os galhos e folhas em penumbra, levemente silhuetadas.
219	54°35''	Plano detalhe	Plano detalhe da parte alta de uma árvore. O tronco é fino e há poucas folhas. A árvore está centralizada e um dos galhos escapa para o lado direito da imagem.
220	54°45''	Plano geral	A câmera está posicionada ao nível da vegetação, como um desdobramento do plano 217. No quadro, no meio da vegetação, está um casal. Repetição de parte do plano 213. Ela está do lado esquerdo da imagem e levemente de perfil. Ele está de costas. Do lado direito da imagem. Eles ocupam, sutilmente, o lado direito da imagem. Há um vazio maior no lado esquerdo do quadro. O foco está mais concentrado nele.
221	54°50''	Plano geral	Câmera fixa. Os dois personagens estão no lado direito da imagem. Uma faixa de vegetação atravessa a parte inferior da tela, em primeiro plano desfocado. Esta faixa inicia menor e cresce conforme olhamos para o lado esquerdo da imagem. Neste plano, ela está de costas e ele, levemente de perfil. Eles estão enquadrados do joelho para cima.
222	55°01''	Plano detalhe	A câmera fixa mostra os galhos secos de uma árvore. O quadro não apresenta a árvore como um todo, enquadrando do meio do tronco para cima. As pontas dos galhos escapam da tela. O foco está distribuído de forma homogênea. Em segundo plano, o céu limpo, sem nuvens.
223	55°07''	Plano detalhe	Câmera fixa. No quadro, o reflexo dos galhos de uma árvore, com folhas, numa faixa de água que faz um balanço suave.
224	55°15''	Plano conjunto (sequência)	A câmera faz um movimento de ajuste do quadro, mas na maior parte do plano, estão enquadrados os dois personagens (homem e mulher), do joelho para baixo, tirando os sapatos. No início do plano, chega-se a ver o rosto do homem que se abaixa para tirar os sapatos e a calça. Depois de alguns segundos, os personagens caminham para a esquerda e a câmera os acompanha, mantendo o mesmo quadro, da direita para a esquerda. Eles entram na água. Ela levanta um pouco a saia para não molhar. Em determinado momento, a câmera para eles continuam caminhando na água. Assim que eles saem do quadro, a câmera faz um ajuste no enquadramento, de baixo para cima, mas ainda enquadrando a água e a vegetação que está à margem.
225	55°39''	Plano detalhe	A câmera está posicionada ao nível do chão, fazendo um sutil movimento de instabilidade. A maior parte do quadro é preenchida com as folhas pontiagudas da vegetação. Elas estão enquadradas num leve <i>contre-plongée</i> .
226	55°46''	<i>Contre-plongée</i>	De baixo para cima, posicionada bem próximo à base de um coqueiro, a câmera mostra parte do tronco da árvore e praticamente todas as folhas que balançam por causa do vento. Algumas delas escapam do quadro. A luz que ilumina o coqueiro é lateral e inclinada. Na maior parte, o tronco está iluminado por luz direta. Do lado esquerdo da tela, está a superfície sombreada do tronco.
227	56°00''	Plano detalhe	A câmera faz sutis movimentos de instabilidade e mostra, em plano detalhe, um poste com vários fios. A câmera está posicionada em <i>contre-plongée</i> , com foco distribuído. Em segundo plano, um céu limpo, sem nuvens.
228	56°12''	Plano detalhe (com movimento)	Câmera inicia o plano fixa. Projeção do reflexo da vegetação no espelho d'água. Este reflexo ocupa pequena parte da direita da tela. O foco é definido em primeiro plano, preciso, nos caules e folhas de uma pequena planta. A imagem é

			escura e parece que se aproxima o anoitecer. Depois de alguns segundos, a câmera faz um movimento brusco, da esquerda para a direita, enquadrando os sapatos do homem e da mulher que foram deixados à margem do rio. A câmera mantém o enquadramento e depois faz o movimento contrário, da direita para esquerda, em direção à água. Ao reenquadrar o rio, o homem já está retornando à margem, com a mulher nos braços. Ele está enquadrado da cintura para baixo e vemos as pernas dela, do joelho para baixo. A câmera mantém o quadro e o plano termina quando eles saem do quadro.
229	56°47''	Plano conjunto	Câmera fixa. Em primeiro plano, na parte inferior do quadro, algumas plantas que fazem o papel de uma moldura. Em segundo plano, onde está o foco, uma árvore, com galhos secos. Ela não está enquadrada completamente. Alguns galhos fogem da tela. A imagem é superexposta. É uma luz dura que gera sombras intensas.
230	57°02''	<i>Contre-plongée</i>	De baixo para cima, a câmera enquadra a parte da fachada de uma construção grande, aparentemente inacabada. Apesar da superexposição em algumas partes, a imagem tem textura e nota-se a aspereza da parede. O enquadramento é fragmentado, mostra partes da fachada: janela, porta e teto. O foco está concentrado na parte superior direita da imagem, nas plantas que estão abaixo da janela.
231	57°15''	Plano conjunto	Em contraluz, a câmera utiliza os limites das portas e janelas (aberturas da construção abandonada) como moldura para enquadrar a vegetação na parte externa. A contraluz resultante é intensa, pois o interior da construção é escuro e a luz é muito intensa do lado de fora. Os limites da construção estão em silhueta. A câmera faz pequeno movimento de instabilidade.
232	57°27''	<i>Contre-plongée</i>	Câmera fixa, em <i>contre-plongée</i> , enquadra parte da construção abandonada. Contraluz gera sutil silhueta do concreto da construção. Em segundo plano, o céu sem nuvens e uma luz dura, cuja fonte não está aparente no quadro.
233	57°39''	Plano conjunto	Câmera fixa. Em primeiro plano, muito desfocado, algumas plantas. No meio da imagem, uma planta (resistente ao calor), cercada de outras pequenas plantas. A imagem é contrastada. A vegetação, bastante escura, contrasta com o céu totalmente claro.
234	57°52''	Grande plano (seguido de panorâmica)	A tela está totalmente preenchida por um espelho d'água. O foco está concentrado no canto inferior da imagem. Depois de alguns segundos, a câmera inicia um movimento de panorâmica, da direita para a esquerda, até parar novamente ao enquadrar o barco à deriva, onde estão o homem e as duas mulheres. O barco ocupa a metade superior do quadro.
235	58°08''	Plano médio	Câmera fixa, de dentro do barco, enquadra o homem de um pouco abaixo dos ombros até acima da cabeça. Em segundo plano, com pouca profundidade de campo, do lado esquerdo está a faixa de água; do lado direito, está o fundo do barco. A luz ilumina o personagem lateralmente, de modo que seu rosto está muito iluminado (superexposto) do lado esquerdo e sob sombra, do lado direito. O homem está centralizado na tela. Ele movimenta os lábios e parece falar alguma coisa. Depois de alguns segundos, ele continua falando e se vira levemente para o lado esquerdo. Depois de mais alguns segundos ele vira para o outro lado do barco, para a direção da água e se debruça sobre a lateral do barco. A câmera, então, inicia um movimento de panorâmica, para a direita, para enquadrar a mulher que está ao lado dele também em plano médio. O foco também está marcado na posição em que ela está. O fundo continua desfocado.
236	58°41''	Plano médio	Câmera fixa de dentro do barco, enquadra mulher 2 em plano americano. Ela está sentada, com os braços apoiados no assento da embarcação. Ela veste branco e a imagem está superexposta. A luz é dura e a ilumina lateralmente, gerando sombras densas em partes do lado esquerdo do corpo e rosto dela. O reflexo da água provoca mudanças de iluminação no rosto dela.
237	58°58''	Plano médio	Câmera fixa de dentro do barco, em plano médio, mostra o homem de perfil. Ele está com os braços apoiados na lateral do barco. A luz ilumina as costas dele e na sua camisa branca há superexposição. Ele está de cabeça baixa. Depois de alguns segundos, ele olha para o lado esquerdo e encosta a cabeça sobre o próprio ombro esquerdo.
238	59°30''	Plano conjunto	A câmera está dentro do barco, faz movimento de instabilidade e mostra o piso da embarcação, de cima para baixo. Na parte superior da imagem, está um pé esquerdo. No meio da imagem, está enquadrado um pouco de água que entra no barco.
239	59°43''	Plano conjunto	A câmera executa um plano fechado, composto pela água que está no barco e nela estão submersos dois pedaços de madeira que anteriormente o homem segurava. No quadro ainda está parte do pé esquerdo do homem. O balanço do barco gera uma sombra que sobe e desce na lateral clara do barco.
240	59°55''	Plano geral	Câmera fixa mostra, em plano geral, o barco à deriva, alternando um movimento de meio giro da direita para a esquerda e vice-versa. O homem e as duas mulheres estão sentados. Depois de alguns segundos, a mulher 2 se levanta e se senta no piso do barco, mais próximo dos outros dois. No fim do plano, o barco está de lado.
241	1h00'25''	Plano detalhe	Câmera fixa enquadra o mar na tela inteira. Um plano rápido que mostra o balanço da água.
242	1h00'32''	Plano geral	Câmera do alto registra uma imagem panorâmica, de uma praia deserta. A imagem é dividida em três partes por uma linha horizontal e outra vertical. Na parte de cima, formando uma só parte, o céu. Na parte de baixo, a praia. Do lado direito inferior, areia e vegetação; do lado esquerdo, o mar e as ondas que seguem em direção à praia. A imagem não tem muita profundidade de campo e dá para dizer que há como que uma névoa por sobre a imagem, dada a indefinição da imagem. Há superexposição.
243	1h00'44''	Plano sequência (detalhe)	A câmera é operada na mão, e caminha por entre as pegadas deixadas na areia por duas pessoas. A câmera faz o movimento no espaço entre as duas sequências

			de pegadas na areia.
244	1h01'00''	Plano detalhe	Detalhe do galho de uma árvore. O grau de contraste da imagem deste plano destoa do contraste das imagens apresentadas até aqui. Tal como num negativo de filme, preto e branco estão invertidos. O galho está totalmente branco e o segundo plano completamente escuro. Parece haver uma modificação no procedimento de revelação do filme, neste caso, invertendo-se positivo e negativo. A imagem resultante é acentuadamente contrastada.
245	1h01'08''	Plano detalhe	Detalhe dos galhos de uma árvore, em imagem também contrastada. Podemos exemplificar o grau do contraste por meio de uma comparação com a arte plástica da xilogravura. Em segundo plano, num pequeno espaço entre os galhos, vê-se um fio de água correndo. A câmara faz movimento sutil de instabilidade. A câmara está posicionada por entre os galhos.
246	1h01'15''	Plano geral	Uma linha horizontal divide a imagem, conforme uma pequena angulação que não respeita a precisão da linha do horizonte. Na parte de cima, menor, céu. Na parte de baixo, vegetação com folhas pontiagudas, balançadas intensamente pelo vento. A imagem tem fotometria equilibrada, apesar de mostrar o céu em segundo plano, em dia claro, não há superexposição.
247	1h01'26''	Plano detalhe	Em <i>contre-plongée</i> , a câmara mostra o detalhe de uma árvore. Um galho que faz um movimento sinuoso e que percorre toda a tela. A imagem é intensamente contrastada. Os galhos e folhas da árvore estão enegrecidas, silhuetadas, contrastando com o céu claro, em segundo plano.
248	1h01'32''	Plano detalhe	A câmara enquadra a parte do galho de uma árvore. A imagem tem grau acentuado de contraste, possivelmente obtido por meio da abertura de diafragma que superexpõe a imagem e permite a obtenção de silhueta. O céu, ao fundo, parece estar nublado.
249	1h01'41''	Plano geral	Uma linha horizontal divide a imagem, em sutil angulação em relação à linha do horizonte. Na parte de cima, céu. Na parte de baixo, vegetação, que sobressai um pouco mais do lado direito, com pequenos ramos que se prolongam mais para cima. O foco está definido em primeiro plano.
250	1h01'49''	Plano detalhe	Câmara enquadra a ramificação proporciona pelo galho seco de uma árvore. A posição e o controle de fotometria da câmara (contraste) dão destaque para a sinuosidade e disposição dos galhos, ora grossos, ora mais finos. Uma linha principal corta a imagem diagonalmente, do canto inferior esquerdo, para o canto superior direito.
251	1h01'53''	Plano detalhe	Enquadramento do reflexo dos galhos de uma árvore no espelho d'água. Imagem acentuadamente contrastada. A projeção do reflexo é negra e a água é clara. A câmara faz um leve movimento de instabilidade. O foco da câmara está concentrado na projeção do reflexo.
252	1h02'16''	Panorâmica	Em movimento de panorâmica, o plano é iniciado com a câmara já em movimento, da direita para a esquerda. A câmara para um pouco, enquadrando em primeiro plano desfocado, os galhos e folhas de uma planta, a água e o reflexo de vegetação e fragmento da margem do rio. O plano termina na metade do movimento de volta da câmara, que agora sai da esquerda para a direita.
253	1h02'22''	Plano conjunto	Câmara fixa, posicionada ao nível do chão. Em primeiro plano, as folhas pontiagudas de uma planta, em contraluz, sutilmente silhuetadas. Em segundo plano, o céu, com algumas nuvens, porém muito iluminado. Sobre algumas partes das folhas em primeiro plano incidem raios de sol, o que impede o alto contraste.
254	1h02'31''	<i>Contre-plongée</i>	De baixo para cima, a câmara mostra um coqueiro em <i>contre-plongée</i> . A árvore está enquadrada diagonalmente. O tronco atravessa a imagem do canto inferior esquerdo para a o canto superior direito. A imagem apresentada elevado grau de contraste, onde cabe a comparação com o recurso da xilogravura. Tronco e folhas da árvore são completamente brancos. O segundo plano, que supõe-se ser o céu, é totalmente preto. Cabe dizer que deve ter sido utilizado o recurso de inversão de positivo e negativo no processo de revelação da película.
255	1h02'38''	Plano detalhe	Detalhe do poste com fios. Linhas atravessam o quadro de forma diagonal. A exemplo do plano 254, a imagem é extremamente contrastada, tendo sido utilizado o mesmo recurso de inversão do negativo.
256	1h02'43''	Panorâmica	Plano iniciado com a câmara já em movimento, em panorâmica da esquerda para a direita. A imagem é superexposta, tem pouca profundidade de campo, contudo possibilita identificar a superfície coberta por vegetação.
257	1h02'48''	Plano conjunto	Câmara fixa, posicionada de baixo, mostra o conjunto de galhos retorcidos e folhas de uma árvore. A composição obedece a concentração de mais elementos no lado direito do quadro. A fotometria é equilibrada e permite ver a textura dos galhos, mesmo em contraste com um segundo plano claro.
258	1h02'54''	<i>Contre-plongée</i>	A câmara realiza movimento de instabilidade. Enquadra fragmento da fachada da construção abandonada. A imagem é levemente subexposta. Algumas partes da fachada estão em completa penumbra. Há pequenos fragmentos claros na imagem, a exemplo da janela e dos cantos superiores direito e esquerdo. Há superexposição.
259	1h03'03''	Plano conjunto	Em contraluz, a câmara evidencia uma parte da construção inacabada. Em primeiro plano, a silhueta proporcionada pelo enquadramento e pela luz que vem de fora. Em segundo plano, a vegetação que cerca o lugar. A imagem tem alto contraste. A parte externa é muito iluminada e a interna é escura.
260	1h03'06''	Plano detalhe	Câmara fixa, de baixo para cima, mostra uma das extremidades da fachada da construção. O primeiro plano está em silhueta, contrastando com o segundo plano, o céu, claro. A posição da câmara, bem como o controle de luz, evidenciam uma pequena planta nascida na ponta da construção, no lado esquerdo superior da imagem. Alguns pequenos fragmentos iluminados do concreto, possibilitam perceber a textura da construção.
261	1h03'13''	Plano conjunto	Imagem superexposta, extremamente contrastada mostra, em primeiro plano,

			plantas ao nível do chão. Na metade do quadro, como assunto principal uma planta maior. Ela tem grande parte de suas folhas estreitas e compridas iluminadas pelo sol. Nela, está concentrado o foco. A câmera está fixa. Em segundo plano, o céu. O objeto principal está levemente mais concentrado do lado direito da imagem.
262	1h03'19''	Plano conjunto	Câmera parada, faz sutil movimento de instabilidade. Enquadra-se as pegadas na areia, deixadas por uma pessoa. Depois de alguns segundos, a onda do mar cobre as pegadas e água volta para o mar. Mais alguns segundos depois, uma outra onda cobre novamente as pegadas e a água toma todo o quadro. O plano termina quando a água volta e a areia fica encharcada.
263	1h03'38''	Plano conjunto	Câmera enquadra as pernas de uma mulher do joelho para baixo. Ela está em pé, na porta de uma casa. A imagem apresenta um fragmento da porta, do degrau que dá acesso ao lugar. A câmera faz pequeno movimento de instabilidade e realiza panorâmica da esquerda para a direita, para mostrar as pernas de um homem. A angulação da câmera, de cima para baixo, acaba por priorizar os pés. Depois de alguns segundos, a câmera inicia um movimento para cima, até enquadrar o homem beijando a mão direita da mulher. Depois disso, ela abaixa a mão e a câmera realiza o movimento de volta ao quadro inicial do plano. A medida que câmera retorna à posição inicial, a mulher entra na casa e fecha a porta. A câmera, então, volta a enquadrar as pernas do homem que vira o corpo, de modo que seus pés ficam de frente para a câmera. Ele ainda fica de frente para a porta da casa e depois vai embora. A câmera segue o ritmo da ação, sincronizada com os gestos e movimentos dos atores.
264	1h04'36''	Plano conjunto	A câmera está fixa, posicionada no meio da estrada e enquadra uma cancela, uma árvore (que estão no centro da imagem). Do lado direito superior e na lateral esquerda aparecem fragmentos de plantas e de um barranco. A estrada é inclinada e depois de alguns segundos, o homem entra no quadro, caminhando pela estrada. Ele segue em direção à câmera. A imagem tem muita profundidade de campo. Nos primeiros momentos ele está fora do espaço de foco e fica mais nítido conforme se aproxima da cancela. Ele atravessa toda a imagem e caminha em direção à câmera, passando por cima dela, de modo que a imagem seja registrada por entre suas pernas. A câmera está ao nível do chão.
265	1h05'21''	Plano detalhe	Câmera acompanha, em detalhe, os passos do homem pela estrada. O quadro não é mantido em todo o plano em virtude da instabilidade do movimento. Ora, os pés estão completamente no quadro; ora, não. A imagem não tem foco definido.
266	1h05'24''	Plano detalhe	Câmera continua acompanhando o movimento da caminhada do homem, detalhando ainda mais o plano anterior. A imagem continua sem foco definido, não tem grande profundidade de campo.
267	1h05'27''	Plano conjunto (fusão com plano detalhe)	Plano conjunto, em que a câmera está posicionada ao nível do chão, enquadrando um barranco, em primeiro plano desfocado, parte da fachada de uma casa (na metade da imagem) e parte do tronco e copa de uma árvore. Nesta passagem, há um recurso de montagem, em que se realiza uma fusão com o plano anterior, em que o homem caminha.
268a	1h05'32''	Plano detalhe (fusão com plano conjunto e com movimento de <i>tilt</i> )	Em meio à fusão, descrita no plano anterior, este plano detalhe começa a prevalecer, até ser fixado na tela. A câmera enquadra, em detalhe, os passos do homem caminhando pela estrada. A imagem está levemente superexposta. Depois de alguns segundos, há uma outra fusão, com plano em que a imagem faz movimento de <i>tilt</i> , de baixo para cima, percorrendo a coluna de sustentação do telhado de uma casa e depois de cima para baixo, percorrendo o tronco de uma árvore até finalizar o movimento nas madeiras de uma cerca, onde começara o plano.
268b	1h05'41''	Plano detalhe	Aqui, consideramos dois planos sobrepostos. Sobre os passos do homem caminhando pela estrada, há a fusão com a imagem que realiza movimento de <i>tilt</i> , de baixo para cima, começando o plano no enquadramento de uma cerca de madeira e percorrendo a coluna de sustentação do telhado de uma casa. Depois, de cima para baixo, percorrendo o tronco de uma árvore até finalizar o movimento nas madeiras da mesma cerca, onde começara o plano.
269	1h06'06''	Plano detalhe	Câmera acompanha os passos do homem caminhando pela estrada. A profundidade de campo é pequena e o foco está concentrado no pé direito quando este está atrás.
270	1h06'11''	<i>Contre-plongée</i> (Plano conjunto)	A composição tem poucos elementos que estão concentrados do lado direito da imagem. Parte de um rochedo, sobre o qual está uma árvore, projetada sobre o centro da imagem em sutil angulação. No canto superior esquerdo, em segundo plano distante, sem foco, três pássaros sobrevoam.
271	1h06'19''	Plano conjunto	Enquadramento de uma árvore quase que em sua totalidade. Uma parte dos galhos e folhas saem do quadro no alto da imagem. A câmera faz pequeno movimento de instabilidade. A árvore está enquadrada em diagonal da esquerda para a direita. A fotometria é equilibrada.
272	1h06'28''	Plano geral (panorâmica)	A câmera está posicionada do alto. Em primeiro plano, desfocado, pedras e pequenas plantas. Em segundo plano, o homem, que usa chapéu, caminha pela estrada. A câmera realiza um movimento de panorâmica, da direita para a esquerda. Ele caminha por uma estrada de terra, cercada por pequenas algumas pedras de diferentes tamanhos. O movimento é estável, mantém o mesmo ritmo e velocidade por todo o plano que termina assim que o homem sai do quadro. É uma câmera testemunha, observadora.
273	1h06'47''	Plano conjunto	Câmera fixa enquadra dois coqueiros, conforme certa angulação, de modo que um deles está levemente mais próximo da câmera que o outro. O vento balança as folhas, bem como a vegetação no chão, e projeta os galhos para o lado direito da imagem. A luz é dura e direta, iluminando os troncos e folhas, de um lado. Há projeção de sombra na parte inferior das folhas, uma pequena sombra de um dos coqueiros no chão e a parte de trás dos troncos.

274	1h07'00''	Plano detalhe	A câmera acompanha, em detalhe, os passos do homem pela estrada. A imagem tem profundidade de campo e o foco está concentrado nas pedras da estrada, num segundo plano próximo.
275	1h07'06''	Plano conjunto	Em primeiro plano, desfocado, folhas pontiagudas são balançadas pelo vento, da esquerda para a direita. No meio da imagem, os mesmos elementos compõem a imagem, contudo com foco. Num plano de fundo, há um morro, na parte inferior, também com vegetação e, na parte de cima da imagem, o céu. A imagem tem pontos de superexposição, principalmente no primeiro plano.
276	1h07'15''	Plano detalhe	Câmera está posicionada atrás do homem e acompanha os passos dele pela estrada. A imagem não tem foco.
277	1h07'21''	Plano geral	A câmera enquadra uma paisagem, de modo que na parte inferior da imagem há vegetação e na parte de cima, o céu, onde sobrevoam pássaros. A imagem faz leve movimento de instabilidade.
278	1h07'30''	Câmera subjetiva	Câmera subjetiva do homem que caminha pela estrada. A imagem mostra os seus pés. É como se ele estivesse olhando para os próprios pés enquanto caminha.
279	1h07'35''	Plano conjunto	A tela inteira é tomada pelas folhas pontiagudas da vegetação. A imagem, de modo geral, é contrastada e superexposta, o que provoca uma indefinição da imagem. A câmera faz um pequeno movimento percorrendo a vegetação.
280	1h07'45''	Plano detalhe (movimento)	Câmera, em movimento, acompanha os passos do homem pela estrada. A câmera está sem foco e enquadra as pernas do personagem do joelho para baixo. Ele caminha por uma estrada de terra.
281	1h07'47''	Plano detalhe	Câmera acompanha os passos do homem pela estrada de terra. As pernas estão de perfil. O foco é indefinido.
282	1h07'49''	Plano detalhe	Câmera posicionada atrás do personagem, acompanha os passos dele. O tamanho do quadro é o mesmo que os anteriores, bem como o foco e o tipo do movimento.
283	1h07'50''	Plano detalhe	Câmera posicionada na mão mostra os passos do homem pela mesma estrada dos planos anteriores. Neste plano, os pés são um pouco menos enquadrados.
284	1h07'52''	Câmera subjetiva	Câmera faz o papel de subjetiva do personagem, como se ele estivesse olhando para os próprios passos. O foco é indefinido e, de modo geral, nesta sequência que começa com o plano 280, é devido também ao movimento da câmera. Este plano encerra uma sequência, utilizada na montagem para dar a sensação de rapidez, de aumento da intensidade (neste caso dos passos).
285	1h07'54''	Plano detalhe (movimento)	A câmera na mão faz um movimento brusco percorrendo uma pequena faixa de vegetação. A câmera não define um objeto/assunto específico e muda de direção de forma intensa, impossibilitando a identificação de qualquer detalhe. Pela própria velocidade do movimento, o foco é indefinido. Há superexposição em alguns momentos. A câmera provoca a sensação de que alguém está procurando alguma coisa perdida no meio entre as plantas rasteiras. A sensação de intensidade do movimento é ainda maior em virtude do movimento das folhas pelo vento. Depois de alguns segundos, a velocidade do movimento reduz e a imagem tem melhor definição. Ela passa a fazer pequeno movimento de instabilidade característico de câmera na mão, mas fica praticamente parada.
286	1h08'13''	Plano conjunto	A câmera está posicionada do alto de muro, aparentemente. Enquadra, em primeiro plano, parte de uma construção de concreto, desfocada. Em segundo plano, com foco, a estrada de terra, por onde passará caminhando o personagem. Assim que ele entra no quadro, a câmera começa a realizar movimento de panorâmica, da esquerda para a direita. O movimento segue revelando os elementos que compõem o cenário: as pedras e plantas à margem da estrada. Além de outras plantas, em primeiro plano, que estão sobre o muro. O plano termina com um enquadramento parecido com o início. Em primeiro plano, desfocado, fragmento do muro; em segundo plano, a estrada de terra. O plano termina quando o personagem sai do quadro.
287	1h98'29''	Plano conjunto	Câmera, parada, de baixo para cima, enquadra os galhos de uma árvore, num primeiro plano e fragmento de uma rocha em segundo plano. A câmera faz pequeno movimento de instabilidade em virtude da operação com a mão. O movimento da imagem é dos galhos das árvores, balançadas pelo vento. Num primeiro plano mais próximo, os galhos de uma árvore escapam do enquadramento e estão levemente desfocados.
288	1h08'42''	Plano conjunto	A câmera fixa enquadra uma árvore, inteiramente, no centro da tela. Do lado esquerdo da imagem, o fragmento de rocha, onde a árvore está fixa. A árvore está sutilmente em diagonal, pela própria inclinação do terreno. A câmera faz movimento de instabilidade, característico da operação.
289	1h08'53	Plano conjunto	Câmera parada enquadra uma árvore quase em sua totalidade. As pontas de alguns poucos galhos saem do enquadramento no canto superior esquerdo. A árvore está enquadrada conforme pequeno ângulo diagonal, a exemplo do plano anterior, em virtude da inclinação do terreno. Do lado esquerdo da imagem, o fragmento de solo onde a árvore está plantada. O movimento da imagem é o balanço dos galhos e folhas da árvore, além de sutil movimento de instabilidade da câmera, típico da operação com a câmera na mão.
290	1h08'59''	Plano conjunto	O plano repete a estrutura dos dois planos anteriores ao enquadrar uma árvore inteira, plantada sobre uma pedra que ocupa o canto, neste caso, direito da tela. A exemplo dos anteriores, neste plano a árvore também está posicionada sutilmente em diagonal. O movimento da câmera é devido à instabilidade e as folhas são balançadas pelo vento.
291	1h09'06''	Plano médio (sequência)	A câmera enquadra personagem masculino, em plano médio, da cintura para cima, acompanhando o movimento do homem que caminha pela estrada. Ele ocupa o centro da tela e o foco está nele. Em segundo plano, desfocado, uma faixa de vegetação que atravessa o quadro diagonalmente da direita para esquerda. Na parte superior da imagem uma faixa de superexposição provocada

			pelo céu. A câmera acompanha a ação do homem que tira um cigarro do paletó, leva-o à boca, para na estrada e o acende. O movimento da câmera é no sentido de mantê-lo sempre no centro do quadro.
292	1h09'43''	Plano sequência	Este plano sequência é realizado em quatro movimentos que enumeramos: 1) em plano conjunto, a câmera enquadra o homem caminhando pela estrada. Ao passo em que o personagem caminha em direção à câmera, o fotógrafo faz realiza um movimento de <i>tilt</i> , de baixo para cima, para enquadrá-lo em plano médio no momento em que tenta acender o cigarro; 2) a câmera realiza novo movimento de <i>tilt</i> , sutilmente de baixo para cima, no momento em que o personagem dá mais alguns passos em direção ao equipamento, para ser enquadrado em plano médio, um pouco menor que o anterior, com quadro abaixo dos ombros. As suas mãos, ainda tentando acender o cigarro, estão no quadro. Ele olha para o lado direito da imagem e sugere o terceiro movimento; 3) A câmera faz um movimento de panorâmica, da direita para esquerda, associado a um movimento de baixo para cima, para enquadrar um muro de concreto e as plantas que estão próximas à estrutura de concreto. Depois de alguns segundos, o personagem atravessa o quadro, da direita para esquerda e sugere o quarto movimento; 4) a câmera executa panorâmica, da direita para esquerda, para enquadrar, em plano conjunto, o homem encostado no portão de entrada de um cemitério. De corpo inteiro, o personagem está no canto direito da tela e olha para o interior do cemitério. Neste momento do plano, a câmera alcança o instante de maior estabilidade. E se mantém fixa até o final do plano.
293	1h10'46''	Plano geral	O quadro é composto por nuvens escuras de um céu fechado. A imagem tem latitude, com reprodução equilibrada dos brancos e pretos, de modo a acentuar a condição do tempo, com ameaça de chuva. A câmera faz movimento de instabilidade. No canto esquerdo da tela, aparece a ponta de uma planta. O plano é rápido e apenas parece fazer uma contextualização.
294	1h10'59''	Plano conjunto	A câmera enquadra o personagem de costas, próximo ao portão de entrada do cemitério. Ele está do lado direito da tela, olhando para o interior do cemitério. Depois de alguns segundos, a câmera inicia um movimento brusco em direção ao portão, como se fosse uma subjetiva de alguém que segue rapidamente em direção ao portão. A câmera tem uma presença que chama a atenção neste plano. Ela testemunha até a metade do plano e, de repente, ganha esta autonomia ao realizar o movimento.
295	1h11'09''	Plano geral	Câmera fixa, posicionada no interior do cemitério, mostra, em segundo plano, o personagem sentado ao lado de um túmulo branco. Em primeiro plano, do lado esquerdo do quadro, desfocado, uma planta com suas folhas e uma cruz que se estende até o alto da tela.
296	1h11'16''	Plano conjunto	Câmera fixa, mostra o mesmo personagem sentado ao lado do túmulo. A imagem é levemente superexposta, principalmente na área branca do túmulo que resulta em pequeno contraste, já que a roupa do personagem é um pouco escura. O foco está concentrado no personagem. Partes dos pés dele estão fora da tela. Com a mão esquerda, sobre o túmulo, ele movimentava a mão, girando uma aliança.
297	1h11'24''	Plano detalhe	Plano detalhe da mão esquerda do personagem. Ela está sobre o túmulo. O plano evidencia o movimento que o personagem faz com a aliança na mão. A profundidade de campo é pequena e foco se concentra exatamente nos dedos e na aliança, enfatizando o objetivo principal do plano que é mostrar o manuseio do objeto, neste ambiente.
298	1h11'31''	Plano geral	Plano geral mostra um céu escuro, cheio de nuvens, na maior parte da tela. Na parte inferior da imagem, uma pequena linha horizontal que divide a tela com morros e vegetação que se vê ao longe e com pouca definição. A câmera faz um pequeno movimento de instabilidade e as linhas horizontais são desniveladas. A opção por uma grande profundidade de campo evidencia o contraste entre brancos e pretos das nuvens e a fotometria definida implica numa boa reprodução da escala de cinza.
299	1h11'46''	Plano geral	Câmera fixa, em frente ao portão do cemitério. Personagem está em pé, do lado direito do quadro, em primeiro plano. Em segundo plano, está o interior do cemitério, regularmente nítido por conta da profundidade de campo escolhida. Depois de alguns segundos, o personagem dá pequenos passos para o centro do quadro, o que equivale ao meio do portão e a câmera ajusta o quadro para iniciar um movimento brusco em direção às costas do personagem e deixa a lente rente ao paletó do personagem. Este acaba sendo um recurso de montagem, com a ajuda do recurso fotográfico. O plano termina com a câmera muito próxima da roupa do personagem e servirá como ponto de corte.
300	1h12'01''	Plano geral	A câmera inicia o plano bem próximo às costas do personagem, dando continuidade ao recurso de montagem, iniciado no plano anterior. Neste plano, câmera e personagem já estão dentro do cemitério e toda a tela está tomada pela imagem indefinida gerada pela proximidade da lente com a roupa do homem. Ele inicia a caminhada em direção ao interior do cemitério e a câmera fica parada. O personagem ocupa o lado direito central da imagem. Em segundo plano, os túmulos e, ao redor, vegetação. Um cavalo está no quadro, no espaço acima da cabeça do homem. Toda a imagem tem grande profundidade de campo e tudo fica nítido. Há um primeiro plano discreto, composto pelas duas estruturas de concreto da entrada do cemitério que estão desfocadas. Depois de alguns segundos, a câmera começa a fazer um movimento de aproximação do personagem, no momento em que ele se abaixa para pegar algumas flores que estão ao seu lado direito. A câmera se movimenta pelo espaço esquerdo deixado no quadro, para depois retornar em direção à mão direita do personagem, em que estão as flores. Enquadrando a mão, as flores, parte de sua perna direita e das costas, acontece um segundo movimento. Buscando manter este enquadramento, a câmera acompanha o personagem que segue caminhando.

301	1h12'41''	Plano detalhe	Plano detalhe das flores que o personagem carrega com a mão direita, em parte enquadrada também. É um primeiríssimo plano, com o segundo plano totalmente desfocado. Ao fundo, vê-se apenas as formas brancas dos túmulos e o escuro da vegetação. A câmera procura manter o enquadramento e às vezes parte da perna direita também entra na imagem. Este segundo homem, caminha em direção ao túmulo onde o primeiro está sentado, o mesmo que tem aliança na mão. Aqui, há, a primeira mudança de foco dentro de um plano ao longo do filme. O foco deixa de estar num primeiro plano próximo e passa a ficar concentrado no centro da imagem. A câmera acompanha a ação do personagem que está de costas, que coloca as flores sobre o túmulo.
302	1h13'10''	Plano conjunto	Em contra-plano, em relação ao anterior, a câmera agora inverte o enquadramento. O homem que deposita as flores está em segundo plano, de frente para a câmera, enquanto aquele que está sentado, está de costas. A câmera utiliza o quadrante de 45° possibilitado pela cruz para fazer um primeiro plano acentuado, desfocado e, de algum modo, funcionando como parte de uma moldura. A partir deste primeiro plano, a concentração de foco vai aumentando, até chegar ao personagem que está de frente, mantendo uma grande profundidade de campo em toda a imagem.
303	1h13'18''	Plano geral	Câmera posicionada mais distante dos dois personagens, mostra o cemitério de perspectiva mais distante. A exemplo dos planos anteriores, há o recurso do primeiro plano, aqui também composto por uma cruz, desfocada. Os dois personagens estão distantes deste primeiro plano, por entre os outros túmulos, na mesma posição dos dois planos anteriores. Em virtude da baixa profundidade de campo, a imagem não tem muita nitidez. A luz é filtrada, o céu está muito escuro, deixando a imagem levemente subexposta.
304	1h13'25''	Plano detalhe	Em detalhe, câmera enquadra os cabelos de um dos personagens sendo balançados pelo vento. A câmera mostra o lado esquerdo de sua cabeça, enquadrando pequena parte da orelha esquerda. A câmera faz movimento de instabilidade, que busca manter o quadro, por vezes escapando para a testa do personagem. O foco está sutilmente concentrado em algumas partes da imagem, variando conforme os movimentos de câmera e do próprio personagem.
305	1h13'39''	Plano médio	Em plano médio, o personagem que está de pé, é enquadrado de perfil, da cintura para cima, com o céu nublado em segundo plano que, apesar de escuro, gera uma pequena contraluz (filtrada) e que, por sua vez, proporciona uma subexposição no lado direito do rosto do personagem, ainda mais acentuado por ele estar de cabeça baixa. Depois de alguns segundos, a câmera inicia um movimento, saindo do plano médio de um para o plano detalhe dos pés do outro personagem, num primeiro momento, e encerrando o movimento num plano também médio do personagem que está sentado ao lado do túmulo. O enquadramento valoriza os elementos da ação: o túmulo, a feição triste do homem (de perfil), a mão direita com a aliança, sobre o túmulo.
306	1h14'13''	Plano detalhe	A câmera, posicionada de cima, em plano detalhe mostra os cabelos do homem que está sentado. Eles estão cuidadosamente penteados. A profundidade de campo é pequena e a imagem tem muita textura.
307	1h14'23''	Plano sequência	Este plano sequência é iniciado com um plano médio, enquadrando o personagem que está sentado sobre o túmulo. Em segundo plano, outros túmulos estão desfocados. O plano é executado em seis movimentos de câmera: 1) A câmera sai do repouso, do plano médio inicial, logo depois que o personagem levanta a cabeça, sorri e olha para a mão do outro personagem. A câmera realiza uma panorâmica, da esquerda para a direita, enquadrando a mão esquerda do segundo homem, num plano conjunto em que estão o chapéu e partes do braço e da perna; 2) A câmera realiza o movimento de panorâmica da direita para a esquerda, saindo do plano conjunto que prioriza a mão do homem usando duas alianças no dedo anelar da mão esquerda, e retorna ao plano médio para continuar mostrando a reação do personagem 1. Ele olha para a aliança que tem na mão e a guarda no paletó; 3) O personagem muda a sua feição, voltando a ficar triste, e começa a pegar a aliança novamente quando a câmera inicia o movimento de panorâmica, da esquerda para a direita, desta vez, para o rosto do personagem 2, que está em pé, em plano médio; 4) No momento em que o personagem olha para o chão, a câmera executa um movimento de cima para baixo, para enquadrar o movimento que ele faz com o pé esquerdo sobre a terra no chão; 5) A câmera sobe bruscamente reenquadrando o personagem em plano médio até que ele fique de costas para o primeiro personagem; 6) Assim que o personagem vira de costas, a câmera desce novamente, deixando o plano médio, para mostrar a mão direita do personagem 1 segurando o personagem 2 que inicia o movimento de ir embora.
308	1h15'34''	Plano conjunto (two shot)	A câmera enquadra os dois personagens, um de frente para o outro. O primeiro continua sentado (em plano médio) e o segundo está em pé (em plano americano). A câmera fixa acompanha a ação em que o primeiro pede um cigarro ao segundo.
309	1h15'45''	Close (ombros), seguido de detalhe	Em close de ombros, a câmera enquadra o personagem 2 de perfil inicialmente, para depois iniciar o movimento que acompanha a ação do personagem que pega um cigarro na carteira dentro do bolso externo do paletó e leva-o à boca. Da mesma forma, a câmera acompanha a sua mão direita pegando uma caixa de fósforos no bolso interno do paletó. A câmera sobe novamente para enquadrá-lo acendendo o cigarro. A câmera ainda o acompanhará se abaixando para ajudar a acender o cigarro que o outro personagem tem na boca.
310	1h16'20''	Plano detalhe (sequência)	Este plano é executado em dois movimentos de câmera, sempre priorizando uma grande abertura de diafragma, resultando em pouca profundidade de campo, de modo que o fundo esteja acentuadamente desfocado por todo o plano: 1. Câmera sai do detalhe no cigarro (conjunto com boca, mão e nariz) do personagem 1, da esquerda para a direita diagonalmente para cima, para o plano detalhe do cigarro

			do personagem 2 (conjunto mão, boca e nariz); 2. Câmera sai do detalhe do cigarro no personagem 2 para plano detalhe do rosto que inclui o olho esquerdo na composição. A câmera está bem próxima do lado esquerdo do rosto do personagem.
311	1h16'42''	Plano conjunto	A câmera acompanha o movimento do personagem 2 que depois de se aproximar do primeiro, se levanta, solta a fumaça pela boca e joga o cigarro no chão.
312	1h16'49''	Contra-plano	Câmera posicionada às costas do personagem 2, enquadra o ombro direito dele, parte do pescoço e do rosto, desfocados. Em segundo plano, como assunto principal, o homem 1, que está sentado sobre o túmulo. A profundidade de campo é pequena e o foco está concentrado no homem sentado. A distância focal é pequena. A imagem não abre muito para o fundo e para as laterais. O movimento interior do plano é do personagem que está sentado. Ele está com a cabeça baixa e levanta o olhar em direção ao que está em pé. Isto se repete uma vez. A câmera se movimenta quando o personagem 1 se levanta. A câmera mantém a mesma estrutura de enquadramento, deixando a lateral do rosto do personagem 2 desfocado, em primeiro plano e concentrando o foco no personagem 2. Ao subir ao nível do rosto do personagem, a câmera enquadra, ao fundo, um túmulo inteiro. O plano termina quando o homem 1 fala alguma coisa, demonstrando irritação.
**	1h17'59''	Letreiro	Você vem da casa da mulher que não é sua
313	1h18'05''	Contra-plano	Retomada do plano 312. A câmera mantém a mesma posição às costas do personagem 2. O personagem 1 continua falando e o plano termina quando ele olha para baixo, em direção à sua mão esquerda.
314	1h18'09''	Plano detalhe	Nos segundos iniciais do plano, a imagem está completamente desfocada, até que a mão do personagem 1 entra no quadro, com o dedo indicador apontado para o chão. A imagem é levemente contrastada. O fundo é consideravelmente branco e a mão do homem fica sutilmente silhueta por causa da contraluz rebatida. O plano tem um movimento de câmera: ela sai do detalhe da mão do personagem para o chão, num movimento rápido e preciso. O plano termina com o enquadramento do chão, sem foco.
315	1h18'15''	Contra-plano	Retorno ao quadro dos planos 313 e 312. A ação da cena é a mesma: a câmera testemunha o personagem 1 falando ao segundo.
**	1h18'27''	Letreiro	Supondo que ella seja minha como ésta foi sua
316	1h18'32''	Contra-plano	Continuidade do plano 315 e repetição da ação na primeira parte do plano. O homem fala mais alguma coisa, depois abaixa a cabeça para, em seguida, caminhar em direção ao outro personagem. Aqui, a câmera mantém a mesma profundidade de campo e posição do foco. Os dois personagens ficam desfocados. Na transição para o próximo plano, há utilização de um recurso de edição. Utiliza-se um recurso de fusão para fazer a passagem para o plano seguinte.
317	1h18'55''	Contra-plano	A fusão é para um plano que mantém o mesmo enquadramento, com o foco no rosto do personagem 1 que se levantou. É mantida a mesma composição, a mesma profundidade de campo. A fusão foi utilizada para fazer a mudança de foco.
**	1h18'59''	Letreiro	E se eu lhe disser que élla é morfética?..
318	1h19'05''	Contra-plano	Mantida composição do plano 317. O homem se aproxima ainda mais do outro personagem, para continuar falando para ele. O foco fica cada vez mais indefinido.
319	1h19'11''	Plano conjunto	Câmera posicionada de dentro do barco, mostra homem e mulher de costas, sentados um ao lado do outro. O lado direito das costas do homem sai um pouco do quadro. Ao lado da mulher, há vazão na imagem. A ponta do barco está posicionada no meio da imagem. Em segundo plano, o mar. O contraste da imagem é provocado pela diferença de cor das roupas que eles usam: a mulher de roupa preta e o homem de roupa branca, gerando superexposição na imagem. Depois de alguns segundos, eles se afastam um do outro e no espaço entre eles vê-se a segunda mulher que está sentada no chão do barco. A câmera não se movimenta, a não ser por causa do balanço do barco, mesmo assim sutilmente. O movimento na imagem, é dos personagens, do barco e, por consequência, do mar ao fundo.
320	1h19'27''	Plano detalhe	O plano tem início com um detalhe, desfocado, nos cabelos do homem dentro do barco. A câmera se afasta devagar para enquadrar, de cima, a cabeça dele inteira e parte do rosto. Com um pedaço de pano ele limpa a boca. O movimento que a câmera faz a partir daí, é em virtude do balanço do barco. O enquadramento prioriza o lado esquerdo da cabeça do personagem. No lado esquerdo do quadro, a borda do barco e o mar, em segundo plano.
321	1h19'45''	Plano conjunto	Os dois personagens são enquadrados em plano médio, levemente de perfil, um deles mais de frente e outro de costas. Eles estão no centro da imagem. Estão calados e olhando para o chão.
322	1h19'52''	Plano detalhe	Enquadramento de parte do túmulo, em detalhe e com baixa profundidade de campo. O foco está concentrado numa parte mais alta da imagem mostrando os detalhes da pintura estragada do túmulo.
323	1h19'59''	Plano conjunto	É mantido o mesmo enquadramento do plano 319, com diferença na ação. O homem que está de costas, coloca o chapéu na cabeça, fecha o paletó e sai caminhando para o lado direito da imagem. O outro personagem fica parado no centro da imagem e, depois de alguns segundos, se vira e observa o outro indo embora.
324	1h20'20''	Plano sequência	De dentro de um veículo, a câmera faz um movimento de <i>travelling</i> , da direita para a esquerda, enquadrando e ocupando totalmente o quadro com parte da vegetação. Em virtude da velocidade do movimento, todo o quadro está distorcido, indefinido. O movimento é uniforme e tem uma variação harmônica



			de contraste, pois a câmera percorre diferentes áreas, iluminadas de diferentes formas, criando um efeito visual que varia os claros e escuros.
325	1h20'31''	Plano geral	Câmera fixa, posicionada do lado direito de uma estrada de terra, sinuosa, enquadra os dois homens. Um deles está bem à frente, indo embora, e o segundo está bem mais atrás, seguindo-o. A estrada atravessa a imagem, saindo do canto inferior esquerdo até o meio da imagem. À margem da estrada, um cenário de vegetação e rochas. A imagem, panorâmica, tem muita profundidade de campo.
326	1h20'49''	Plano detalhe	Câmera acompanha os passos apressados do personagem 2 pela estrada de terra, que tem poças d'água. A estrada está enlameada. Depois de alguns segundos, a câmera para, realiza um movimento sutil e o fotógrafo dá um passo para a esquerda. Este passo para a esquerda que o fotógrafo dá é fundamental para enquadrar o outro personagem na sequência. Depois, a câmera fará um movimento de baixo para cima, enquadrando o personagem 2 de costas, em plano médio, e ao longe o outro personagem. Caso mantivesse a mesma posição, o personagem que caminha ao longe ficaria encoberto pelo primeiro. A ação da câmera é realizada para mostrar que o personagem 2 grita alguma coisa para o outro personagem que segue adiante. Ao realizar o movimento de baixo para cima, a imagem fica superexposta, pois há uma contraluz difusa, que vem do céu, que deixa a imagem clara.
327	1h21'00''	Plano médio	A câmera enquadra o homem de perfil. Ele está com as mãos na boca, gritando para o outro personagem. A imagem é superexposta, mas não há contraluz. A opção de fotometria é por uma imagem clara, esbranquiçada.
328	1h21'02''	Panorâmica	Inicialmente, a câmera enquadra o personagem 2, de costas, em plano americano. Depois de alguns segundos, a câmera inicia um movimento brusco, da direita para a esquerda, para enquadrar a estrada e o personagem 1 se aproximando de uma curva na estrada.
329	1h21'09''	Plano sequência (travelling)	Câmera fixa, de dentro de um veículo, enquadra a vegetação que é registrada num movimento da direita para a esquerda. A imagem é distorcida, em virtude da velocidade do veículo. É possível notar a diferença de iluminação nas plantas, com a alternância de luzes e sombras. O movimento é estável, reto e constante.
330	1h21'20''	Plano detalhe	Câmera fixa está no mesmo nível e por entre as folhas compridas e pontiagudas de uma plantação. Dentre as folhas, algumas estão em primeiro plano desfocado. Em segundo plano, outras têm foco. Ao fundo, algumas das folhas também estão focadas, justamente no espaço por onde um dos personagens vai entrar no quadro. Ele caminha rapidamente em direção à câmera. E quando ele fica muito próximo à lente, o plano termina.
331	1h21'29''	Plano sequência	A câmera inicia o plano enquadrando o céu e, num movimento de <i>tilt</i> , de cima para baixo, enquadra o mesmo homem caminhando rapidamente, de costas, por entre as folhas da plantação. A câmera está ao nível das plantas e o foco prioriza as folhas que estão num segundo plano distante, no espaço por onde o homem vai passar. A câmera registra a caminhada do personagem que atravessa praticamente todo o quadro.
332	1h21'44''	Plano sequência	Câmera fixa enquadra, em plano geral, a mesma vegetação dos planos anteriores e, em segundo plano, o chão enlameado. Há um elemento, em primeiro plano, a planta que está mais próxima da câmera, logo a mais desfocada, que servirá de referência para a execução da parte final do plano. O plano é dividido por dois movimentos de câmera: 1. Ela sai do repouso, mantendo o plano geral, para enquadrar o personagem 2 que vem caminhando rapidamente por entre a vegetação. Neste segundo momento, a câmera enquadra folhas desfocadas em primeiro plano, com o foco concentrado em segundo plano, na região por onde o personagem vai passar. A profundidade de campo escolhida permite a distribuição de foco pela maior parte do quadro. Quando a câmera termina o primeiro movimento, o personagem já está no quadro. A câmera registra toda a caminhada do homem, que se locomove com dificuldade pelo terreno cheio de lama; 2. Quando o personagem se aproxima do lado esquerdo do quadro, a câmera inicia o movimento da direita para a esquerda para acompanhar o personagem. O personagem cai na tentativa de passar por um trecho do caminho e o seu pé afunda no lamaçal. A câmera utiliza uma planta em primeiro plano, descrita no início, para começar a finalizar o movimento. Em virtude da baixa profundidade de campo, ao enquadrar o personagem bem próximo da câmera, ele está sem foco. A câmera ainda fará um sutil movimento de acerto no quadro.
333	1h22'36''	Plano sequência (travelling)	Câmera fixa, dentro de um veículo, enquadra a vegetação. A imagem é distorcida. O movimento é da direita para a esquerda. Apesar da distorção da imagem, por causa da velocidade do movimento, percebe-se a diferença de luzes e sombras na vegetação, por um contraste que se revela pela diferença de manchas claras e escuras. O movimento é contínuo e estável.
334	1h22'46''	Plano geral	Câmera fixa enquadra uma faixa de vegetação sobre um barranco, de baixo para cima. A posição da câmera resulta numa linha horizontal que divide a imagem. Na parte de baixo, vegetação, na parte de cima, o céu. Depois de alguns segundos, o personagem 2, que está a procura do outro personagem, entra no quadro.
335	1h22'53''	<i>Close</i>	Em <i>close</i> , a câmera mostra o rosto do personagem 2 levando a mão esquerda à boca para gritar pelo outro personagem. A câmera está em sutil <i>contre-plongée</i> e mostra o céu em segundo plano, com superexposição, apesar de estar nublado. Apesar de a luz ser difusa, sombras são projetadas no rosto do personagem, principalmente na região dos olhos e do pescoço. O rosto, de modo geral, está um pouco subexposto. Depois que grita para o outro personagem, ele fica parado na frente da câmera, que mantém o enquadramento de <i>close</i> até o final do plano.
336	1h23'26''	Plano sequência (travelling)	Câmera fixa, dentro de um veículo, enquadra a vegetação. A imagem é distorcida. O movimento é da direita para a esquerda. Apesar da distorção da imagem, por causa da velocidade do movimento, percebe-se a diferença de luzes e sombras na vegetação, por um contraste que se revela pela diferença de

			manchas claras e escuras. O movimento é contínuo e estável.
337	1h23'38''	Panorâmica	A câmera, em plano conjunto, de baixo para cima, enquadra parte da vegetação, cerca e o personagem 2. Procurando manter esta mesma lógica de composição, a câmera inicia, bruscamente, um movimento de panorâmica, da direita para a esquerda, acompanhando a ação do personagem que corre. A câmera não consegue, contudo, manter o personagem completamente enquadrado por boa parte do plano. O foco também é variável. A câmera tem um ritmo que chama a atenção. Ela balança durante o movimento de acompanhamento, seguindo a tensão do momento do filme. Este movimento tem muito sentido dentro da construção narrativa que neste momento, inclusive, utiliza um trecho mais tenso da trilha musical. Depois que o homem cai de joelhos, a câmera ainda faz uma última movimentação brusca para o terreno, tirando o personagem do quadro.
338	1h23'49''	Plano sequência (travelling)	Câmera fixa, dentro de um veículo, enquadra a vegetação. A imagem é distorcida. O movimento é da direita para a esquerda. Apesar da distorção da imagem, por causa da velocidade do movimento, percebe-se a diferença de luzes e sombras na vegetação, por um contraste que se revela pela diferença de manchas claras e escuras. O movimento é contínuo e estável.
339	1h23'56''	Close (com movimento)	Este plano inicia uma sequência de imagens com uma mesma característica. Fazem um movimento brusco de aproximação do personagem, de forma distorcida. Este primeiro plano da sequência, será utilizado três vezes consecutivas. É também utilizado como recurso de montagem, neste trecho de tensão da narrativa. A câmera enquadra o personagem em <i>close</i> e já inicia o plano realizando um movimento de aproximação ainda maior do rosto do personagem que está com a mão direita na boca gritando pelo outro personagem. O foco está concentrado em pequena região do rosto. A câmera sai de um <i>close</i> que enquadra todo o rosto do personagem, dos ombros para cima, e finaliza o plano enquadrando a boca em detalhe, completamente sem foco.
340	1h23'57''	Close (com movimento)	Primeira repetição do plano. A câmera enquadra o personagem em <i>close</i> e já inicia o plano realizando um movimento de aproximação ainda maior do rosto do personagem que está com a mão direita na boca gritando pelo outro personagem. O foco está concentrado em pequena região do rosto. A câmera sai de um <i>close</i> que enquadra todo o rosto do personagem, dos ombros para cima, e finaliza o plano enquadrando a boca em detalhe, completamente sem foco.
341	1h23'59''	Close (com movimento)	Segunda repetição deste plano. A câmera enquadra o personagem em <i>close</i> e já inicia o plano realizando um movimento de aproximação ainda maior do rosto do personagem que está com a mão direita na boca gritando pelo outro personagem. O foco está concentrado em pequena região do rosto. A câmera sai de um <i>close</i> que enquadra todo o rosto do personagem, dos ombros para cima, e finaliza o plano enquadrando a boca em detalhe, completamente sem foco.
342	1h24'00''	Plano detalhe	Mantendo o ritmo da narrativa, a câmera já inicia este plano em movimento, enquadrando parte do rosto do homem e fazendo uma aproximação mostrando-o com as mãos na cabeça e revelando o desespero do personagem. A câmera termina o plano completamente sem foco.
343	1h24'02''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, lateralmente, e subindo para o rosto, e encerrando o plano detalhando a boca.
344	1h24'03''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, frontalmente, e subindo para o rosto, e encerrando o plano detalhando a boca.
345	1h24'04''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, às costas, e subindo para o rosto, e encerrando o plano com a mãos do personagem na cabeça.
346	1h24'05''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, frontalmente, e subindo para o rosto, e encerrando o plano detalhando a boca.
347	1h24'07''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, frontalmente, variando sutilmente a posição da câmera, e subindo para o rosto, e encerrando o plano detalhando a boca.
348	1h24'08''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, frontalmente, variando sutilmente a posição da câmera, e subindo para o rosto, e encerrando o plano priorizando os olhos.
349	1h24'09''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, lateralmente, e subindo para o rosto, e encerrando o plano detalhando a boca.
350	1h24'11''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, frontalmente, variando sutilmente a posição da câmera, e subindo para o rosto, e encerrando o plano com o personagem mordendo a manga do paletó.
351	1h24'12''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, lateralmente, e subindo para o rosto, e encerrando o plano detalhando a boca.
352	1h24'13''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, lateralmente, e subindo para o rosto, e encerrando o plano detalhando a boca.
353	1h24'14''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, às costas, e subindo para o rosto, e encerrando o plano com a mão do personagem na cabeça.
354	1h24'16''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, frontalmente, variando sutilmente a posição da câmera, e subindo para o rosto, e encerrando o plano com o personagem mordendo a manga do paletó.

355	1h24'17''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, lateralmente, e subindo para o rosto, e encerrando o plano com o personagem com a mão na boca.
356	1h24'18''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, às costas, e subindo para o rosto, e encerrando o plano com a mão do personagem na cabeça.
357	1h24'19''	Plano detalhe	Câmera faz aproximação rápida do personagem e inicia movimento enquadrando primeiro o paletó, frontalmente, variando sutilmente a posição da câmera, e subindo para o rosto, e encerrando o plano com o personagem mordendo a manga do paletó.
358	1h24'21''	Plano sequência ( <i>travelling</i> )	Câmera fixa, dentro de um veículo, enquadra a vegetação. A imagem é distorcida. O movimento é da direita para a esquerda. Apesar da distorção da imagem, por causa da velocidade do movimento, percebe-se a diferença de luzes e sombras na vegetação, por um contraste que se revela pela diferença de manchas claras e escuras. O movimento é contínuo e estável.
359	1h24'32''	<i>Plongée</i>	Câmera posicionada em <i>plongée</i> , enquadra o personagem em segundo plano, encostado numa coluna de concreto. Em primeiro, parte desta coluna, desfocada. A câmera faz movimento de instabilidade, mas mantém o mesmo quadro. O homem está de cabeça baixa, de costas em relação à câmera que mostra a parte de trás de sua cabeça, seu pescoço e costas. A câmera registra a ação do personagem que se abaixa para amarrar o cadarço do sapato. O plano termina quando o personagem termina de amarrar o cadarço e segue caminhando, saindo do quadro.
360	1h25'11''	Plano conjunto	As bordas da imagem têm pequenas curvas pretas, dando-lhe aspecto arredondado, proporcionadas pelo que atualmente na cinematografia se chama de <i>Mattebox</i> , um acessório que tem a função de porta-filtro e de impedir a incidência de luz diretamente na objetiva (lente). A imagem resultante tem um aspecto arredondado. O plano é dividido por um movimento de câmera. Na primeira parte, a câmera está fixa e enquadra o céu, deixando a imagem esbranquiçada. Depois de alguns segundos, o personagem 2 entra no quadro e é enquadrado em <i>contre-plongée</i> . A partir daí, a câmera inicia um movimento de acompanhamento, da direita para a esquerda, para compor um plano conjunto no momento em que o personagem caminha por sobre um píer. Assim que ajusta o quadro, a câmera é mantida fixa. A imagem tem muita profundidade de campo. Apesar disso, há um primeiro plano desfocado, composto por parte da estrutura de madeira do píer. No canto esquerdo, um barco sobre a água, que balança com as ondas. Num segundo plano distante, os contornos de morros. A câmera acompanha toda a ação do personagem que caminha até a ponta do píer e se escora num tronco de madeira, onde apoia a cabeça sobre o próprio braço.
361	1h25'57''	Plano médio	O plano é executado em três movimentos de câmera. Em plano médio, com enquadramento abaixo dos ombros, o personagem está de perfil em relação à câmera. É um detalhamento do plano anterior. Ele está encostado no tronco de madeira. A câmera acompanha a ação do personagem que leva a mão direita ao rosto; 1. A câmera realiza movimento brusco, saindo do rosto do personagem para os pés de uma mulher que aproxima dele. A câmera enquadra as pernas dela, abaixo dos joelhos. Atrás dos pés dela, há um pedaço de madeira; 2. A câmera inicia o segundo movimento de câmera quando um pedaço de comida cai próximo aos pés da personagem. Bruscamente, a câmera sai do detalhe dos pés dela para o mesmo quadro inicial, em que o homem está encostado no tronco, em plano médio, com a diferença de que há um detalhe diferente na ação: a mulher dá dois tapas nas costas dele e ele olha para trás; 3. A câmera inicia o terceiro movimento, enquadrando a mulher em plano médio. Ela está comendo alguma coisa e diz alguma coisa para ele.
362	1h26'24''	Plano médio (contraplano)	A câmera enquadra o homem, em <i>close</i> de ombros, com quadro acima do ombro direito dela. Em primeiro plano, a lado direito do rosto dela está sem foco. Ele olha fixamente para ela e lhe diz alguma coisa. A imagem tem pouca profundidade de campo e o fundo está totalmente desfocado. Pelo movimento nas mãos e do próprio corpo, o personagem às vezes sai do quadro.
363	1h26'54''	<i>Close</i>	Câmera fixa enquadra o rosto da personagem em <i>close</i> , executando um grande plano. Ela continua comendo.
364	1h27'09''	Plano geral	A câmera está em cima do píer e enquadra os dois personagens, do joelho para cima. Ela está de costas e ele de frente, mas encoberto. Do lado esquerdo do quadro, o tronco de madeira. Ao fundo, o mar, onde está parte de um barco, encoberto por eles. Depois de alguns segundos, o homem, com as duas mãos, afasta a mulher e caminha em direção à câmera. O plano terminará no momento em que ele se aproximar e quase tocar a câmera. O plano termina com esta imagem totalmente sem definição, característica de quando algum objeto é filmado de muito perto (as lentes operam conforme distâncias focais mínimas).
365	1h27'20''	Plano conjunto	Câmera fixa, ao nível do piso do píer, enquadra, em primeiro plano, as pernas da mulher de costas, do joelho para baixo. Em segundo plano, o homem segue caminhando até desaparecer do quadro. Assim que ele sai do enquadramento, há mudança de foco para as pernas da mulher e ela deixa cair um pedaço do que estava comendo. A mudança de foco é bastante precisa e se concentra nos sapatos e região ao redor. A mudança é conseguida com o recurso de uma grande abertura de diafragma que estabelece grande distância entre diferentes zonas de foco.
366	1h27'36''	<i>Travelling</i>	Câmera faz um movimento lento, da direita para a esquerda, de <i>travelling</i> , contudo sem a precisão de um movimento desta natureza, quando feito de dentro de um veículo ou mesmo utilizando trilhos apropriados. O movimento mostra a vegetação, preenchendo todo o quadro. O plano termina quando a câmera enquadra uma parte da estrada de terra. Há superexposição na parte final do plano, quando a estrada é enquadrada.

367	1h27'59''	Plano seqüência	O plano é executado em dois ambientes, com uma mudança de foco e três movimentos de câmera. Deve-se observar o papel determinante do fotógrafo na execução deste plano. A câmera está posicionada de dentro de uma casa e nos primeiros segundos do plano a tela está escura. 1. O plano já inicia com a câmera em movimento, da direita para a esquerda. A câmera enquadra a parede de uma casa, na parte interior. A imagem é escura, permitindo perceber a textura da parede de madeira em alguns pequenos pedaços, conforme a câmera se aproxima da fonte de luz. O movimento termina quando a câmera enquadra a paisagem exterior, utilizando os limites de uma janela como moldura. Aqui, é realizada a mudança de foco para a parte externa, deixando nítida a praia, a vegetação e o homem que está debruçado sobre a cerca. A câmera acompanha a ação, em que o homem grita por alguém em direção ao interior da casa; 2. Depois de algumas tentativas chamando, sem sucesso, o homem vira de costas e caminha em direção ao lado esquerdo do quadro, apoiando-se num telhado de palha. Quando ele começa a caminhar para sair do quadro, a câmera inicia o segundo movimento de panorâmica (o movimento é sobre o eixo do tripé) da direita para a esquerda, passando novamente por uma parte escura, quando enquadra a parede interna da casa. Há de se destacar o sincronismo deste plano, utilizando este segundo movimento como exemplo. A chegada da câmera na porta, que será utilizada como moldura para mostrar o exterior, coincide como exato momento em que o personagem está chegando no quadro. Câmera e ator seguem num mesmo ritmo harmônico. A partir daqui, a câmera continua acompanhando a ação do personagem que continua debruçado sobre a cerca e gritando por alguém. 3. Sem sucesso, ele desiste e caminha, mais uma vez em direção ao lado esquerdo da imagem. A câmera realiza o terceiro movimento de panorâmica, da direita para a esquerda, atravessando mais uma faixa de escuridão ao enquadrar a parede interna da casa. O plano termina antes que o movimento chegue ao fim.
368	1h30'02''	Panorâmica	Câmera acompanha, em movimento de panorâmica, da esquerda para a direita, o mesmo personagem caminhando por uma região cheia de depressões na areia da praia. Depois de alguns segundos, a câmera fica fixa e continua mostrando o personagem que, desolado, se apoia na cerca. A fotometria é equilibrada e esta segunda parte do plano, quando termina o movimento, é enquadrada em plano geral que mostra a paisagem: vegetação, pedras, uma faixa de água (pela qual o personagem passa), uma pequena casa de pedra, a cerca e a cancela.
369	1h30'21''	<i>Close (contre-plongée)</i>	A câmera posicionada de baixo para cima mostra o rosto do personagem em <i>close</i> , enfatizando a sua desolada expressão. No quadro estão parte do seu braço direito e parte da cerca sobre a qual ele se apoia. A câmera, no meio do plano, faz um movimento brusco, saindo do detalhe do rosto para a mão esquerda do personagem que está apoiada sobre a cerca. Ele puxa a cerca e sua mão sai do quadro. A câmera continua na cerca, mostrada num primeiro plano desfocado, com um segundo plano superexposto, o que deixa a imagem clara.
370	1h30'34''	Plano médio	A câmera acompanha a ação do personagem que tem uma vertigem. O quadro é pequeno e sugere a queda do homem. A imagem é subexposta. Quando o homem está no chão, a câmera ainda faz um pequeno movimento, percorrendo parte do corpo do homem.
371	1h30'38''	Plano seqüência	O plano é dividido em dois movimentos. 1) A câmera fixa mostra os pés do homem caído no chão, detalhando os sapatos velhos que ele usa, onde o foco está concentrado. O enquadramento é de abaixo do joelho para cima. Num segundo plano próximo, estão folhas e galhos secos desfocados; 2) A câmera inicia um movimento de <i>tilt</i> , de baixo para cima, no eixo do tripé, mostrando os detalhes da cerca, do arame, executando uma mudança de foco, para o segundo plano, para a beira do rio. A câmera executa um movimento contínuo, até enquadrar o céu, completamente branco (superexposto). A imagem tem superexposição de tal forma que não é possível identificar se há corte no plano e daí pensamos que a câmera começa a realizar o movimento na direção contrária, de cima para baixo.
372	1h32'13''	Plano detalhe	A câmera mantém o enquadramento do céu. Depois de alguns segundos, a câmera deixa o repouso para continuar o movimento de cima para baixo. Conforme se aproxima da superfície, o céu se torna mais escuro, com nuvens mais escuras. Aos poucos, a paisagem entra no quadro. Primeiro, uma faixa de morros, em seguida a faixa de água, de rochas, de areia. Observa-se, nesta descida da câmera, que o foco está concentrado na faixa de rochas, distante da câmera. Percebe-se a intensidade da concentração deste foco quando a câmera mostra a areia desfocada um pouco mais abaixo. Aqui, deve-se considerar a significativa mudança de foco, que estava na faixa de rochas e será alterado para a mão direita do personagem, que será enquadrada em detalhe. Esta mudança de foco se dá durante o movimento, de modo que durante poucos segundos a imagem fica completamente desfocada. No final do plano, estão no quadro a mão que está sobre a areia e pequena parte da manga do paletó. A câmera chega de forma precisa neste quadro final.
373	1h33'18''	Plano detalhe	A câmera está fixa e enquadra os degraus brancos de uma estrutura de concreto. A posição da câmera faz com que os degraus formem linhas diagonais.
374	1h33'30''	Plano geral	Câmera fixa mostra o céu escuro, com nuvens que representam uma ameaça de chuva. A imagem tem momentos de diferentes fotometrias, tornando-se mais subexposta durante o plano. A composição é feita de nuvens escuras na parte de cima e pelo contorno de morros na parte de baixo.
375	1h33'44''	Plano conjunto	Em plano conjunto, a câmera enquadra o céu escuro e, no canto inferior esquerdo, a parte de um morro. A imagem é subexposta. As pequenas partes de superexposição estão nas regiões mais claras das nuvens que atravessam a imagem da direita para a esquerda. A superexposição aumenta durante o plano, conforme as nuvens atravessam o quadro e deixa mais nítidos os raios de luz do

			sol.
376	1h33'56''	Plano geral	A câmera fixa mantém o quadro das nuvens escuras no céu. Na parte de baixo da imagem, os contornos de morros. Há uma pequena variação na exposição da imagem, predominando a subexposição, já que o céu está tão escuro.
377	1h34'07''	Plano detalhe ( <i>contre-plongée</i> )	Câmera em <i>contre-plongée</i> enquadra duas cruzes de concreto. A menor delas está em primeiro, desfocada; A maior está em segundo plano, onde está concentrado o foco. A câmera faz um pequeno movimento de instabilidade.
378	1h34'19''	Plano conjunto	Em primeiro plano, a câmera enquadra uma cruz. Em segundo plano, estão no quadro outros quatro elementos. Duas partes de vegetação, uma maior do que a outra, um túmulo encoberto pela cruz em primeiro plano e a cruz de um outro túmulo.
379	1h34'29''	Plano geral	A câmera utiliza um primeiro plano desfocado, composto por partes de rocha, para fazer uma moldura que delimita o segundo plano. Este primeiro plano é distribuído na lateral esquerda inteira e na parte inferior, crescendo e ocupando uma área maior conforme se aproxima do canto direito. Já o segundo plano, onde o foco está concentrado, é a imagem de uma praia. Há uma faixa de água (as ondas do mar), uma faixa de areia (onde estão barcos, canoas, artefatos e algumas pessoas), uma faixa de vegetação e uma parte do céu, no canto superior direito. Pelo balanço notado na imagem, principalmente nos limites das pedras em primeiro plano, a câmera faz um sutil movimento de instabilidade. Na ação, <b>um homem caminha, ao longe, em direção à câmera.</b>
380	1h34'50''	Plano conjunto	Composição harmônica, com uma cesta e uma rede de pescar, em primeiro plano, desfocado. A certa distância, uma canoa dentro da água, com três pescadores, segue em direção ao mar. É onde o foco está concentrado. O primeiro plano compõe parte de uma moldura que ocupa a lateral direita e a <b>parte superior da imagem.</b>
381	1h35'12''	Plano conjunto	O plano repete a lógica de composição do anterior, utilizando uma rede de pescar, em primeiro plano, para compor um primeiro plano desfocado. Completa este primeiro plano um remo, apoiado sobre a estrutura que sustenta a rede. Em segundo plano, uma canoa encostada na areia. Ao fundo, uma faixa de mar, uma segunda de rocha e uma pequena parte de céu. A ação do plano é o balanço da rede de pescar pelo vento. <b>A imagem é superexposta.</b>
382	1h35'21''	Plano conjunto	Câmera posicionada bem próxima ao nível do chão. Há predominância de elementos que formam linhas verticais na imagem: colunas de sustentação de um telhado, colunas que sustentam artefatos (redes de pesca), coqueiro. O céu é plano de fundo. A imagem é superexposta. A luz é dura e intensa. Em primeiro plano, ocupando parte inferior do quadro, há parte de objetos não identificáveis, desfocados.
383	1h35'35''	Plano conjunto	Uma casa de paredes de barro é o principal objeto da tomada. Ela está na lateral direita da imagem, com parte partes da lateral esquerda e do teto, fora de quadro. A casa ocupa a lateral direita da imagem. Há a projeção de uma sombra sobre a parede frontal da casa. Em primeiro plano, levemente desfocado, há parte de uma estrutura de madeira, ocupando a borda inferior central da imagem. A metade direita do quadro é composta por rochas, pelo céu em sua maior parte e, no canto inferior esquerdo, pelas pontas de folhas de um coqueiro. <b>A imagem tem partes de superexposição.</b>
384	1h35'46''	Plano conjunto	A câmera enquadra, em primeiro plano, uma das extremidades de uma canoa de madeira. Dentro dela, existe um cesto e um remo, mostrados parcialmente. Ao fundo, uma outra canoa, também de madeira, enquadrada quase que em sua totalidade. Dentro dela algum artefato que, pela distância, não é possível identificar. Entre as duas canoas, três pedaços de madeira, posicionados horizontalmente e um outro maior e mais fino, na diagonal. A imagem tem muita profundidade de campo, mas o foco está concentrado em primeiro plano, no cesto e remo dentro da primeira canoa. Há uma pequena ação dentro do plano, quando algumas poucas folhas secas são sopradas pelo vento.
385	1h36'00''	Plano detalhe	Câmera posicionada bem próxima à altura da areia molhada pela água do mar. A câmera está posicionada dentro da água e acompanha pequenas ondas quebrando na areia. No canto superior esquerdo, há um pequeno fragmento mais seco de areia.
386	1h36'23''	Plano conjunto	A câmera está fixa, dentro do lugar onde dois pescadores trabalham costurando a rede de pescar. Eles estão em pé, na parte superior central da imagem. Entre eles e a câmera, há extremidades de três canoas, que formam uma espécie de primeiro plano. A imagem é contrastada. Com luz que ilumina o interior desta espécie de oficina lateralmente, gerando sombras densas. Em pequena parte da imagem, vê-se, a certa distância, os contornos de rocha e pequena faixa de mar. Neste pequeno fragmento, já no final do plano, um outro pescador atravessa <b>parte do quadro.</b>
387	1h36'39''	Plano detalhe	Câmera posicionada bem próxima à altura da areia molhada pela água do mar. A câmera está posicionada dentro da água e acompanha pequenas ondas quebrando na areia. No canto superior esquerdo, há um pequeno fragmento mais seco de areia. Comparando-se o plano com o 386, neste, a água ocupa área maior da <b>imagem.</b>
388	1h37'06''	Plano conjunto	Aqui, há quase que uma repetição do plano 384, com a diferença de que na parte superior da imagem, pequena faixa de água do mar e parte inferior de uma terceira canoa estão no quadro. A exemplo do plano citado, a câmera enquadra, em primeiro plano, uma das extremidades de uma canoa de madeira. Dentro dela, existe um cesto e um remo, mostrados parcialmente. Ao fundo, uma outra canoa, também de madeira, enquadrada quase que em sua totalidade. Dentro dela algum artefato que, pela distância, não é possível identificar. Entre as duas canoas, três pedaços de madeira, posicionados horizontalmente e um outro maior e mais fino, na diagonal. A imagem tem muita profundidade de campo, mas o foco está concentrado em primeiro plano, no cesto e remo dentro da

			primeira canoa. Há uma pequena ação dentro do plano, quando algumas poucas folhas secas são sopradas pelo vento.
389	1h37'19''	Plano conjunto	Câmera fixa, enquadra, em primeiro plano, a extremidade de uma canoa, desfocada. No terço central (horizontal) da imagem, uma faixa de água, onde está concentrado o foco. Já no terço superior, a certa distância, algumas embarcações - aparentemente três canoas e uma embarcação maior - e uma faixa de morros evidenciados por suas formas em leve silhueta. A imagem tem certa subexposição e a luz parece ser de final de tarde.
390	1h37'29''	Plano conjunto	Repetição do plano 378. Em primeiro plano, a câmera enquadra uma cruz. Em segundo plano, estão no quadro outros quatro elementos. Duas partes de vegetação, uma maior do que a outra, um túmulo encoberto pela cruz em primeiro plano e a cruz de um outro túmulo.
391	1h37'41''	Plano conjunto	Câmera fixa enquadra o chão de terra, por onde passam várias pessoas, enquadradas dos joelhos para baixo. No chão, há algumas pedras. Passam crianças, adultos e um cachorro, de um lado para o outro do quadro. A imagem enquadra as sombras das pessoas que atravessam o caminho. Do lado esquerdo da imagem, há uma estrutura de concreto e metal. A locação é iluminada com luz dura e há superexposição na imagem. O plano termina no exato momento em que alguém passa correndo bem próximo à câmera.
392	1h38'03''	Plano detalhe	A câmera na mão acompanha os passos de um homem pela estrada de terra, procurando manter as duas pernas enquadradas do joelho para baixo. O foco é indefinido, em virtude da própria movimentação de câmera. No início do plano, a estrada está iluminada pela luz do sol que ilumina as pernas do personagem do lado direito gerando uma sombra do lado esquerdo da imagem. Na parte final, a estrada é coberta pela sombra.
393	1h38'12''	Plano conjunto	Repetição do enquadramento do plano 391. Desta vez, uma carroça de tração animal atravessa o plano primeiro e, em seguida, várias pessoas - muito mais gente do que no plano anterior - e um cachorro, atravessam o quadro. Há projeção das sombras das pessoas na estrada de terra. O recurso de corte é o mesmo adotado no plano 391. Assim que alguém passa bem próximo da câmera, o plano termina.
394	1h38'33''	Plano detalhe	A câmera, na mão, acompanha os passos do personagem que continua caminhando na estrada de terra. Desta vez, o plano é iniciado com sombra na estrada e passa a ser iluminada com luz dura e direta na parte final do plano.
395	1h38'41''	<i>Close</i>	Sutilmente de baixo para cima, a câmera acompanha o personagem caminhando e o enquadra em <i>close</i> de ombros. A câmera prioriza o lado direito do rosto do homem que usa chapéu que, por sua vez, gera sombras densas na região dos olhos. Em segundo plano, passam algumas partes de vegetação, fios, mas, na maior parte do plano, o céu branco. A ação da câmera procura manter o personagem no quadro, no mesmo enquadramento de <i>close</i> de ombros, às vezes perdendo o ritmo dos passos do ator.
396	1h39'02''	Plano conjunto	Câmera fixa enquadra um homem de costas, comprando o bilhete de trem. A câmera está atrás do personagem e prioriza o lado direito de seu corpo. Depois de alguns segundos, o homem recebe o bilhete e sai para o lado direito do quadro. O plano é dividido em dois movimentos de câmera. 1. Assim que o homem sai do quadro, a câmera faz um movimento brusco para a direita e para o alto, para enquadrar um sino que soa; 2. A câmera faz o movimento contrário, do sino para a bilheteria, no exato momento em que um segundo personagem entra em quadro. A imagem tem muita profundidade de campo e permite que, mesmo com o movimento, e as diferentes distâncias dos objetos em relação à câmera, tudo esteja em foco.
397	1h39'20''	Plano detalhe	A câmera está posicionada no nível das rodas e dos trilhos do trem que, inicialmente, está parado. Imagem tem pouca profundidade de campo e o foco se concentra numa pequena zona da estrutura que dá o movimento às rodas e na fumaça gerada pelo trem. A câmera sai do repouso para fazer um movimento circular e que resulta num movimento de cima para baixo. A câmera é fixada na engrenagem da roda do trem que é mostrada conforme a peça gira. Uma parte da própria engrenagem está em primeiro plano, desfocada. Em segundo plano, vê-se parte dos trilhos, as casas à margem da passagem do trem e a vegetação que cerca o lugar.
398	1h39'44''	Plano detalhe	Câmera fixa, ao nível das rodas do trem mostra, em detalhe, o funcionamento da engrenagem que dá movimento ao trem. O enquadramento prioriza, ainda, parte da roda que gira sobre o trilho. Em certo momento, a câmera balança bruscamente. A posição da câmera coloca o ponto de vista num lugar diferente dos que a narrativa constrói até aqui, sendo esta a característica mais curiosa do plano, do ponto de vista da cinematografia. A profundidade de campo é pequena e o foco está concentrado na parte superior da roda. Apesar de um movimento brusco, a câmera é estável ao longo do plano.
399	1h40'02''	Plano conjunto (two shot)	Câmera fixa, de dentro do barco, mostra homem e mulher sentados um ao lado do outro. Ele, de roupa branca, onde há superexposição; ela de roupa preta. Entre eles, o fundo da canoa em que estão. O foco está concentrado neles. É uma luz extremamente dura e intensa, do meio do dia, como revelam as sombras nos olhos. A câmera registra uma pequena ação do personagem masculino que já está com a mão direita no queixo e também leva a esquerda ao queixo, voltando à posição inicial depois de alguns segundos. Há uma necessidade de controle desta luz intensa e que ilumina as roupas de cores inversas.
400	1h40'23''	Plano detalhe	Plano detalhe de parte da mão e do braço esquerdos da mulher, apoiados sobre o assento do barco. Há um contraste notado neste quadro. O braço dela, com a pele bastante clara e iluminada pela luz intensa do sol, está sob a luz de um lado e sob sombras no outro. A claridade desta parte do braço contrasta também com a parte de seu vestido preto, também iluminado, mas escuro. As partes iluminadas contrastam, ainda, com um pequeno fragmento de sombra na lateral

			do barco.
401	1h40'32''	Plano conjunto	Câmera fixa de dentro do barco enquadra a personagem feminina que está sentada na parte frontal da canoa. Ela está sentada no assento, em primeiro plano, onde o foco está concentrado. Em segundo plano, está a água do mar.
402	1h40'40''	Plano detalhe	A câmera está posicionada de dentro da canoa ao nível da água. A câmera balança conforme o balanço que a canoa faz e a linha do horizonte não pode ser mantida fixa. O foco está mantido num segundo plano, na parte superior da imagem.
403	1h40'50''	Plano conjunto	A câmera mantém o mesmo enquadramento do plano 401, com a mulher sentada na parte frontal da canoa, de costas. Desta vez, ela leva a mão direita aos cabelos, se vira e fica de frente para a câmera e para o lado onde estão os outros dois personagens.
404	1h41'09''	Plano detalhe	A câmera, com pouca profundidade de campo, enquadra a parte de dentro do balde de alumínio. O reflexo de luz gerado por uma das partes do objeto provoca superexposição. Conforme a canoa balança, os pequenos reflexos gerados pela incidência da luz do sol na superfície do balde mudam de posição, provocando um efeito de luz.
405	1h41'20''	Plano conjunto	O enquadramento final do plano 403 é mantido e a mulher continua enquadrada na parte frontal da canoa. A primeira ação da mulher é levar a mão esquerda ao queixo e se apoia sobre as próprias pernas. A câmera faz um pequeno movimento da direita para a esquerda para acompanhar a segunda ação da personagem, que depois se debruça sobre a lateral direita da canoa.
406	1h41'35''	Plano geral	Em plano geral, a câmera enquadra duas faixas: uma de água e outra de céu. A imagem tem muita profundidade de campo e foco está distribuído, levemente concentrado na parte inferior do quadro. Na parte central da imagem, há um objeto preto dentro da água.
407	1h41'46''	Plano médio	Câmera de dentro do barco mantém o enquadramento final do plano 405, mostrando a mulher de um pouco abaixo dos joelhos para cima. Ela está debruçada sobre a lateral da canoa. A câmera faz três pequenos movimentos: 1) Da esquerda para a direita, quando a personagem retorna à posição em que estava, sentando-se normalmente no assento, com a coluna reta; 2) Um outro pequeno movimento para ajustar o quadro, já que a personagem fica um pouco fora do quadro quando se senta normalmente. Este segundo movimento coloca o corpo inteiro da personagem dentro da imagem; 3) Antes que o plano termine, a câmera ainda fará um último movimento de ajuste do quadro, já que a personagem curva um pouco o corpo para falar com os outros dois personagens e também apontar para o seu lado direito, na direção esquerda da imagem. O movimento é para ajustar o enquadramento e enquadrar o gesto da atriz que aponta para o que está dentro da água.
408	1h42'13''	Plano conjunto (two shot)	Câmera fixa de dentro do barco enquadra homem e mulher sentados dentro do barco, em sutil <i>plongée</i> . A câmera faz um pequeno movimento de câmera para ajustar o quadro, no momento em que os dois personagens se viram bruscamente para o lado esquerdo do quadro, para olhar para o mesmo objeto não identificado que está na água. A câmera busca um equilíbrio entre a roupa completamente branca do homem e a roupa preta da mulher. Como o branco rebate luz e o preto absorve, há uma situação de dificuldade para um equilíbrio ideal da imagem. O plano termina quando o homem se vira para trás e olha para o fundo da canoa.
409	1h42'21''	Plano detalhe	Enquadramento do balde de alumínio, em detalhe. A profundidade de campo é pequena e a zona de foco é limitada. O reflexo da luz do sol no fundo do balde de metal provoca uma área de superexposição na lateral direita da imagem. Em virtude do movimento da canoa, há uma sombra movente, que marca a parte lateral do balde, bem como a alternância de brilhos em pequenos momentos reflexivos dentro do balde.
410	1h42'32''	Plano geral	Em plano geral, de dentro do barco, a câmera enquadra duas grandes faixas que praticamente dividem o quadro em duas partes iguais. Na metade de cima, o céu claro; na metade de baixo, o mar, onde está um objeto preto à deriva. Em virtude do balanço da embarcação, a simetria não é mantida, predominando a parte de baixo, composta pela água do mar. A imagem tem fotometria equilibrada.
411	1h42'38''	Plano conjunto (two shot)	Câmera fixa de dentro do barco enquadra homem e mulher que estão sentados um ao lado do outro. A câmera executa um movimento ao longo do plano, da esquerda para a direita, quando o personagem masculino se levanta, como se quisesse se atirar na água, para buscar o objeto, sendo impedido pela mulher. A câmera ajusta o quadro, mantendo os dois personagens enquadrados, sem deixar que o rosto do homem saia do quadro.
412	1h42'56''	Plano médio	Câmera fixa, de dentro da canoa, enquadra a outra personagem feminina sentada no barco, em plano médio, de um pouco abaixo do joelho para cima. Ela tem as duas mãos apoiadas no assento do barco. Ela ocupa a metade direita da imagem. Ela usa roupa branca, mas a fotometria é mais equilibrada do que o plano em que outros dois personagens (com roupas de cores inversas) estão enquadrados. A luz do sol que a ilumina está bastante angulada, gerando sombras no rosto da mulher. O foco está concentrado nela, deixando a água do mar desfocada em segundo plano.
413	1h43'02''	Plano conjunto	Câmera enquadra homem e mulher. Ele está em pé, com as mãos apoiadas na lateral da canoa; ela está sentada, e segura o braço direito dele com as duas mãos. Chama a atenção, a superexposição da imagem, com fotometria que busca equilibrar altas e baixas luzes (partes branca e preta das roupas). O foco está sutilmente mais concentrado no rosto dele. A ação se dá dentro do plano, quando a mulher solta o braço dele e apoia as mãos sobre as próprias pernas.
414	1h43'11''	Plano detalhe	A câmera enquadra, em plano detalhe, as duas mãos da mulher apoiadas sobre as suas pernas, cobertas pelo vestido preto que usa. O branco das mangas da roupa dela, bem como a claridade da pele, contrastam com a escuridão da roupa. Há

			uma leve superexposição nestas áreas claras. A câmera acompanha a ação dentro do plano, em que a mulher passa as mãos sobre as próprias pernas.
415	1h43'19''	Plano conjunto (two shot)	Em plano conjunto, a câmera enquadra a mulher sentada e o homem de pé. O plano mantém as mesmas características de exposição da câmera à luz, a exemplo do plano 413.
416	1h43'23''	Plano geral	Em plano geral, a câmera enquadra parte do barco, priorizando o lado em que o homem e a mulher estão posicionados um lado do outro. Os personagens mantêm praticamente a mesma posição do plano anterior, com a diferença de que agora o homem tem o pé esquerdo apoiado sobre a lateral da canoa. No plano, ele agora está de costas para a câmera. A imagem tem muita profundidade de campo. Depois de alguns instantes, o homem se atira na água e provoca um balanço na canoa que sai da posição inicial. A câmera se mantém fixa, testemunhando o desespero da mulher ao vê-lo mergulhar, e é a própria canoa que faz o movimento dentro do quadro.
417	1h43'35''	Plano médio	A câmera está dentro da canoa e mostra, em plano médio, a mulher de costas, a mesma que estava sentada ao lado do homem. Ela está com as duas mãos apoiadas na lateral da canoa. A diferença de nitidez (definição) da imagem neste plano, em relação ao anterior, comprova como a imagem anterior estava superexposta e, por isso, indefinida. A imagem, neste plano detalhe, tem muita textura. A fotometria é definida para o preto dos cabelos e da roupa dela. A câmera balança em virtude do movimento da canoa.
418	1h43'44''	Plano detalhe	A câmera enquadra, em plano detalhe, uma pequena área da água. Depois de alguns segundos, surgem no quadro algumas bolhas de ar que vêm do fundo da água, características de quando alguém solta o ar dentro da água. A imagem não tem muita definição, apesar de ser um plano detalhe.
419	1h43'58''	<i>Close</i>	A câmera enquadra o rosto da mulher que está dentro da canoa, em <i>close</i> , olhando para dentro da água. Neste plano, a câmera assume uma posição que chama a atenção, como se estivesse sendo operada de dentro da água. A câmera a enquadra quase que num <i>contre-plongée</i> , mostrando, em primeiro plano, a borda da canoa. O que demonstra que a câmera está posicionada ao nível da água. Os reflexos da luz do sol sobre a água são projetados tanto na área de madeira da canoa, como no rosto da atriz. O vento sopra da esquerda para a direita e os cabelos dela são projetados para a lateral direita da imagem, saindo do quadro. O posicionamento da câmera valoriza estes reflexos moventes, principalmente no rosto dela.
420	1h44'14''	Plano geral	A câmera está fixa, dentro do barco, posicionada ao nível da água, mostra o balanço do mar. O ponto de vista da câmera dá uma sensação maior de que o mar está agitado. Na parte superior da imagem, há pequena faixa de céu. O restante do quadro é preenchido com a água. O foco define um primeiro plano, em que a água está desfocada, formando um segundo plano a certa distância, com o céu ao fundo. Aparentemente, há alguns fios de cabelo desta mulher enquadrada nesta sequência, na parte superior da imagem, o que reforça ainda mais a câmera subjetiva.
421	1h44'22''	Plano médio	Câmera de dentro do barco enquadra a mulher que está de costas, sentada no chão da canoa e debruçada sobre a lateral do barco. A câmera executa um movimento de ajuste de quadro quando a personagem olha para trás, para o interior da canoa. O movimento busca deixar a personagem no centro da imagem.
422	1h44'33''	Plano detalhe	A câmera fixa de dentro do barco, em detalhe, mostra água acumulada no fundo do barco. As madeiras que formam a embarcação formam linhas verticais na imagem. Do lado direito, fragmentos da roupa e do pé da mulher. Do lado esquerdo, uma pequena parte da lateral do balde de alumínio. A luz do sol ilumina o quadro e uma sombra delicada na parte superior esquerda. A imagem tem muita profundidade de campo. A câmera balança de acordo com o movimento da canoa.
423	1h44'53''	Plano médio	Em plano médio, a câmera, à altura do rosto, enquadra a mulher que continua sentada. A câmera faz um pequeno movimento de ajuste de quadro quando ela parece se preparar para se levantar. Ela olha na direção da frente do barco, onde está a outra mulher.
424	1h44'59''	Plano conjunto	A câmera está posicionada na metade da canoa e, em plano conjunto, enquadra a outra personagem feminina que está sentada na ponta da canoa, a certa distância. As duas bordas laterais da embarcação convergem para a personagem, localizada na parte superior central da imagem. A composição prioriza o fundo da parte da frente da canoa. Há superexposição. A atriz veste branco. Depois de alguns segundos, a outra personagem entra em quadro e a câmera executa um pequeno movimento para ajustar o enquadramento. A personagem que veste roupa preta, que antes estava sentada, caminha em direção à outra personagem e toca-lhe o ombro esquerdo com muita força. A personagem que veste branco a empurra e ela cai no chão da canoa, saindo, em parte, do quadro. Mantendo o mesmo enquadramento, a câmera acompanha o movimento da personagem que estava sentada se debruçar sobre a parte frontal da canoa e depois se virar para olhar para a que está caída. A superposição, antes notada, agora para estar mais harmônica, em virtude da contraposição entre as roupas preta e branca. Em segundo plano, a água.
425	1h46'20''	<i>Close (contre-plongée)</i>	Em <i>contre-plongée</i> , a câmera enquadra o rosto de uma mulher, preenchendo o quadro com o rosto dela, partes de suas duas mãos levadas à cabeça. A profundidade de campo é pequena e o foco está concentrado na região dos olhos. Boca e nariz, num primeiro plano, estão desfocados, bem como os fios de cabelo, em segundo plano. A luz que ilumina o rosto da atriz vem do lado direito da imagem, conforme uma pequena angulação que gera sombras no lado direito do rosto dela, no lado esquerdo da imagem, a exemplo da projeção da sombra dos fios de cabelo sobre o olho direito dela. É uma imagem levemente



			contrastada, pois a pele da atriz é clara. A sombra projetada no lado direito do seu rosto é provocada pela projeção da luz solar em uma das mãos que leva à cabeça.
426	1h46'45	Close (ombros)	A câmera faz uma variação do plano anterior, alterando a posição da câmera que continua enquadrando a mesma atriz em <i>close</i> , só que agora acima dos ombros. Ela continua com as duas mãos na cabeça. Com este posicionamento de câmera, há um primeiro plano desfocado, composto por parte da roupa branca que usa. Neste plano, a câmera prioriza o lado esquerdo do rosto dela que continua iluminado pela luz do sol, iluminando o lado esquerdo do rosto da personagem e projetando sombras no lado direito do rosto. O enquadramento deixa o rosto da personagem levemente posicionado na metade esquerda da imagem. A profundidade de campo é maior e o foco está melhor distribuído por todo o rosto.
427	1h46'56''	Close	Câmera enquadra rosto de mulher chorando. A câmera está à altura dos olhos dela, posicionada sutilmente no lado direito do quadro. Os fragmentos dos braços da atriz formam duas linhas verticais, nas extremidades da imagem que tem pouca profundidade de campo e o foco está concentrado no olho direito da personagem. O Segundo plano, revelado nos pequenos espaços entre o rosto, o braço e a borda da imagem, é totalmente branco e desfocado. A imagem é granulada, devido à superexposição.
428	1h47'15	Plano geral (câmera subjetiva)	Repetição do plano 420, em que a câmera está fixa, dentro do barco, posicionada ao nível da água e mostrando o balanço da água. O ponto de vista da câmera dá uma sensação maior de que o mar está agitado. Na parte superior da imagem, há pequena faixa de céu. O restante do quadro é preenchido com a água. O foco define um primeiro plano, em que a água está desfocada, formando um segundo plano a certa distância, com o céu ao fundo. Aparentemente, há alguns fios de cabelo desta mulher enquadrada nesta sequência, na parte superior da imagem, o que reforça ainda mais a câmera subjetiva. Com este plano, inicia-se uma sequência de repetições e reiterações que só terminará em 1h52'26''. Muitos dos planos a seguir serão utilizados diversas vezes, como recurso de montagem. As imagens serão montadas com a utilização de uma música que aumenta em intensidade rítmica. A sequência dará a ideia de que o mar está agitado. A sequência neste trecho que segue quebra o ritmo da montagem.
429	1h47'26'	Plano detalhe	Aqui, há um recurso de sobreposição de duas imagens que se fundem numa só. A tela é preenchida com um plano fechado na água agitada do mar. É um rápido plano sobreposto no anterior.
430	1h47'27''	Plano detalhe	O quadro inteiro é preenchido com a água do mar que está agitada. A câmera enquadra a parte em que há espumas na água do mar.
431	1h47'42''	Plano detalhe	Varição no enquadramento da água agitada do mar. A câmera prioriza o movimento aleatório da água que não respeita uma simetria ou repetição.
432	1h47'49	Plano detalhe	Varição no enquadramento da água agitada do mar. A câmera prioriza o movimento aleatório da água que não respeita uma simetria ou repetição. A câmera faz um balanço de instabilidade.
433	1h47'56''	Plano detalhe	Mais uma variação no enquadramento da água agitada do mar. Neste plano, a imagem, de modo geral, é mais esbranquiçada, pois enquadra mais espuma e o movimento da câmera é muito mais brusco, reforçando ainda mais a agitação da água. Este é o plano da sequência de detalhes da água em que a câmera mais balança.
434	1h48'02''	Plano detalhe	Varição do enquadramento em detalhe da água. A imagem está esbranquiçada, por causa da espuma resultante do movimento da água. Este plano será repetido duas vezes, como recurso de montagem.
435	1h48'08''	Plano detalhe	Primeira repetição do plano 434. Mantido o enquadramento que apresenta o mesmo ritmo de movimento da água.
436	1h48'10''	Plano detalhe	Segunda repetição do plano, mantendo mais tempo das imagens apresentadas no plano 434. A ação da imagem é a mesma.
437	1h48'20''	Plano conjunto	A câmera continua enquadrando o movimento da água, desta vez em plano conjunto, selecionando um primeiro plano composto por partes de rochas/pedras, onde as ondas do mar quebram. A água ocupa grande parte da imagem, deixando apenas o canto inferior esquerdo ocupado com os fragmentos de pedra.
438	1h48'27''	Plano conjunto	Repetição do plano 437, como recurso de montagem. É selecionado um primeiro plano composto por partes de rochas/pedras, onde as ondas do mar quebram. A água ocupa grande parte da imagem, deixando apenas o canto inferior esquerdo ocupado com os fragmentos de pedra.
439	1h48'35''	Plano conjunto (movimento)	A câmera inicia o plano em movimento, executando uma panorâmica, da esquerda para a direita, como que acompanhando o movimento das ondas que quebram na pedra e sobem, por causa do impacto. A câmera acompanha este movimento da água, realizando movimento de baixo para cima e depois retornando ao lugar onde as espumas se concentram.
440	1h48'41''	Plano conjunto (movimento)	Repetição do plano 439, em a câmera inicia o plano em movimento, executando uma panorâmica, da esquerda para a direita, como que acompanhando o movimento das ondas que quebram na pedra e sobem, por causa do impacto. A câmera acompanha este movimento da água, realizando movimento de baixo para cima e depois retornando ao lugar onde as espumas se concentram.
441	1h48'46''	Plano detalhe	Com pouca profundidade de campo, a câmera percorre uma pequena área, preenchendo todo o quadro com a água do mar movimentando-se rapidamente.
442	1h48'49''	Plano detalhe	Repetição do mesmo quadro do plano anterior. Com pouca profundidade de campo, a câmera percorre uma pequena área, preenchendo todo o quadro com a água do mar movimentando-se rapidamente.
443	1h48'56''	Plano detalhe	Segunda repetição do plano 441. Com pouca profundidade de campo, a câmera percorre uma pequena área, preenchendo todo o quadro com a água do mar

			movimentando-se rapidamente.
444	1h49'00''	Plano conjunto (movimento)	Repetição da mesma estrutura e parte da ideia do plano 439, em que a câmera inicia o plano em movimento, executando uma panorâmica, da esquerda para a direita, acompanhando o movimento das ondas que quebram na pedra e sobem, por causa do impacto. A diferença é que a câmera não acompanha o movimento da água, realizando movimento de baixo para cima e depois retornando ao lugar onde as espumas se concentram.
445	1h49'03''	Plano conjunto (movimento)	Repetição do plano 444 que, por sua vez, repete a mesma estrutura e parte da ideia do plano 439, em que a câmera inicia o plano em movimento, executando uma panorâmica, da esquerda para a direita, acompanhando o movimento das ondas que quebram na pedra e sobem, por causa do impacto. A diferença é que a câmera não acompanha o movimento da água, realizando movimento de baixo para cima e depois retornando ao lugar onde as espumas se concentram.
446	1h49'07''	Plano conjunto (movimento)	Repetição do plano 445 que, por sua vez, repete a mesma estrutura e parte da ideia do plano 439, em que a câmera inicia o plano em movimento, executando uma panorâmica, da esquerda para a direita, acompanhando o movimento das ondas que quebram na pedra e sobem, por causa do impacto. A diferença é que a câmera não acompanha o movimento da água, realizando movimento de baixo para cima e depois retornando ao lugar onde as espumas se concentram.
447	1h49'10''	Plano conjunto (movimento)	Repetição do plano 446 que, por sua vez, repete a mesma estrutura e parte da ideia do plano 439, em que a câmera inicia o plano em movimento, executando uma panorâmica, da esquerda para a direita, acompanhando o movimento das ondas que quebram na pedra e sobem, por causa do impacto. A diferença é que a câmera não acompanha o movimento da água, realizando movimento de baixo para cima e depois retornando ao lugar onde as espumas se concentram.
448	1h49'11''	Plano detalhe ( <i>travelling</i> )	A câmera com enquadramento fechado está posicionada de dentro de algum veículo, em movimento da esquerda para direita. A imagem resultante é composta por manchas escuras e claras, desfocadas e indefinidas. Causam a sensação do movimento rápido, do deslocamento. A imagem é subexposta. Pela posição diagonal da imagem, supõe-se que a câmera esteja um pouco inclinada.
449	1h49'16''	Plano detalhe	Plano detalhe da água que se movimenta rapidamente no quadro. A profundidade de campo é pequena e a imagem está distorcida. Depois que a água reduz um pouco a intensidade do movimento, pequena parte da superfície de pedra fica nítida no canto esquerdo inferior.
450	1h49'20''	Plano detalhe ( <i>travelling</i> )	A câmera com enquadramento fechado está posicionada de dentro de algum veículo, em movimento da esquerda para direita. A imagem resultante é composta por manchas escuras e claras, desfocadas e indefinidas. Causam a sensação do movimento rápido, do deslocamento. A imagem é subexposta. Pela posição diagonal da imagem, a câmera está um pouco inclinada.
451	1h49'24''	Plano detalhe	O enquadramento prioriza o espaço onde a água da cascata cai. Todo o quadro é preenchido com água em movimento.
452	1h49'32''	Plano detalhe ( <i>travelling</i> )	Câmera fixa de dentro de veículo enquadra faixa de vegetação. A imagem tem manchas claras e escuras, resultantes da distorção do movimento rápido que a câmera faz estando dentro do veículo, que segue da esquerda para a direita.
453	1h49'34''	Plano detalhe	Câmera executa movimento, dando a sensação de que está posicionada de dentro de um barco que balança bruscamente. O movimento rápido da câmera, de um lado para o outro, somado ao movimento da água, dá intensidade e tensão ao plano.
454	1h49'36''	Plano detalhe	Câmera fixa enquadra o movimento intenso da água que cai da cascata. A imagem é predominantemente clara, por causa da espuma provocada pelo movimento da água.
455	1h49'38''	Plano detalhe	Câmera fixa, de dentro de veículo, faz movimento de <i>travelling</i> da direita para a esquerda. A imagem não tem definição, apresentando manchas claras e escuras, características do tipo de movimento rápido de câmera.
456	1h49'39''	Plano detalhe	Câmera fixa. Movimento da água da esquerda para a direita. A imagem é clara, por causa da espuma resultante do movimento da água.
457	1h49'41''	Plano detalhe	Câmera em movimento enquadra a água em movimento. O plano proporciona a mesma sensação de tensão.
458	1h49'43''	Plano detalhe	Quadro composto com área onde a água da cascata cai. Na parte superior esquerda da imagem a rocha por onde a água passa está em evidência.
459	1h49'43''	Plano detalhe	Câmera fixa, de dentro de veículo, executa movimento da esquerda para a direita. A imagem não é nítida, composta por manchas claras e escuras.
460	1h49'46''	Plano geral	A câmera em pequeno movimento da esquerda para a direita acompanha o movimento da água que quebra na pedra e jorra para cima. A imagem tem muita profundidade de campo e mostra com nitidez a rocha escura e o mar, no restante do quadro.
461	1h49'47''	Plano detalhe	Câmera em movimento de um lado para o outro, enquadrando a água do mar. É como se a câmera estivesse de dentro de um barco no mar revolto. A imagem é clara, de modo geral, por causa da espuma do mar.
462	1h49'50''	Plano detalhe	A câmera enquadra o movimento da água que corre sobre a pedra. A câmera executa um pequeno movimento da direita para a esquerda, para acertar o quadro.
463	1h49'53''	Plano detalhe	Câmera em movimento de um lado para o outro, enquadrando a água do mar. É como se a câmera estivesse de dentro de um barco no mar revolto. A imagem é clara, de modo geral, por causa da espuma do mar.
464	1h49'55''	Plano detalhe	A câmera enquadra o movimento da água que corre sobre a pedra. A câmera executa um pequeno movimento da direita para a esquerda, para acertar o quadro.
465	1h49'56''	Plano detalhe ( <i>travelling</i> )	Câmera fixa de dentro de veículo enquadra faixa de vegetação. A imagem tem manchas claras e escuras, resultantes da distorção do movimento rápido que a câmera faz estando dentro do veículo, que segue da esquerda para a direita.

466	1h49'57''	Plano detalhe	Câmera em movimento de um lado para o outro, enquadrando a água do mar. É como se a câmera estivesse de dentro de um barco no mar revolto. A imagem é clara, de modo geral, por causa da espuma do mar.
467	1h50'00''	Plano detalhe ( <i>travelling</i> )	Câmera fixa de dentro de veículo enquadra faixa de vegetação. A imagem tem manchas claras e escuras, resultantes da distorção do movimento rápido que a câmera faz estando dentro do veículo, que segue da direita para a esquerda.
468	1h50'02''	Plano geral	A câmera em pequeno movimento da esquerda para a direita acompanha o movimento da água que quebra da pedra e jorra para cima. A imagem tem muita profundidade de campo e mostra com nitidez a rocha escura e o mar, no restante do quadro.
469	1h50'03''	Plano detalhe ( <i>travelling</i> )	Câmera fixa de dentro de veículo enquadra faixa de vegetação. A imagem tem manchas claras e escuras, resultantes da distorção do movimento rápido que a câmera faz estando dentro do veículo, que segue da direita para a esquerda.
470	1h50'04''	Plano detalhe	A câmera, em plano detalhe próximo, enquadra a água jorrando depois de bater na pedra. O plano é bastante fechado e a imagem é predominantemente clara.
471	1h50'05''	Plano detalhe	Câmera, de cima, mostra o movimento das ondas. As espumas se misturam com o movimento da água e deixa a imagem clara.
472	1h50'06''	Plano detalhe	Repetição do plano 471. A câmera, de cima, mostra o movimento das ondas. As espumas se misturam com o movimento da água e deixa a imagem clara.
473	1h50'08''	Plano detalhe	A câmera, em plano detalhe próximo, enquadra a água jorrando depois de bater na pedra. O plano é bastante fechado e a imagem é predominantemente clara.
474	1h50'09''	Plano detalhe	Quadro composto com área onde a água da cascata cai. Na parte superior esquerda da imagem a rocha por onde a água passa está em evidência.
475	1h50'09''	Plano detalhe	A câmera, de cima, mostra o movimento das ondas. As espumas se misturam com o movimento da água e deixa a imagem clara.
476	1h50'10''	Plano detalhe	Quadro composto com área onde a água da cascata cai. Na parte superior esquerda da imagem a rocha por onde a água passa está em evidência.
477	1h50'11''	Plano detalhe	A câmera, de cima, mostra o movimento das ondas. As espumas se misturam com o movimento da água e deixa a imagem clara.
478	1h50'11''	Plano detalhe	Quadro composto com área onde a água da cascata cai. Na parte superior esquerda da imagem a rocha por onde a água passa está em evidência.
479	1h50'12''	Plano detalhe	Imagem totalmente composta pela espuma da água do mar. A imagem é totalmente clara.
480	1h50'12''	Plano detalhe	Imagem totalmente composta pela espuma da água do mar. A imagem é totalmente clara. Difere do plano anterior porque a água do mar bate numa pedra e jorra água pelo lado esquerdo do quadro.
481	1h50'13''	Plano detalhe	A câmera, de cima, mostra o movimento das ondas. As espumas se misturam com o movimento da água e deixa a imagem clara.
482	1h50'13''	Plano detalhe	Imagem totalmente composta pela espuma da água do mar. A imagem é totalmente clara.
483	1h50'13''	Plano detalhe	Imagem totalmente composta pela espuma da água do mar. A imagem é totalmente clara. Difere do plano anterior pela posição da câmera que enquadra a água do mar de forma invertida em relação ao anterior.
484	1h50'13''	Plano detalhe	Imagem totalmente composta pela espuma da água do mar. A imagem é totalmente clara. Difere do plano anterior pela posição da câmera, mas a angulação é mantida.
485	1h50'14''	Plano detalhe	A câmera, de cima, mostra o movimento das ondas. As espumas se misturam com o movimento da água e deixa a imagem clara.
486	1h50'14''	Plano detalhe ( <i>travelling</i> )	Câmera fixa de dentro de veículo enquadra faixa de vegetação. A imagem tem manchas claras e escuras, resultantes da distorção do movimento rápido que a câmera faz estando dentro do veículo, que segue da direita para a esquerda.
487	1h50'14''	Plano detalhe	Quadro composto com área onde a água da cascata cai. Na parte superior esquerda da imagem a rocha por onde a água passa está em evidência.
488	1h50'14''	Plano detalhe	Imagem totalmente composta pela espuma da água do mar. A imagem é totalmente clara.
489	1h50'14''	Plano detalhe	Imagem totalmente composta pela espuma da água do mar. A imagem é totalmente clara. Difere do plano anterior porque a água do mar bate numa pedra e jorra água pelo lado esquerdo do quadro.
490	1h50'15''	Plano detalhe ( <i>travelling</i> )	Câmera fixa de dentro de veículo enquadra faixa de vegetação. A imagem tem manchas claras e escuras, resultantes da distorção do movimento rápido que a câmera faz estando dentro do veículo, que segue da direita para a esquerda.
491	1h50'16''	Plano detalhe	Imagem totalmente composta pela espuma da água do mar. A imagem é totalmente clara. A câmera balança, como se estivesse de dentro de um barco dentro do mar revolto.
492	1h50'18''	Plano detalhe	Quadro composto com área onde a água da cascata cai. Na parte superior esquerda da imagem a rocha por onde a água passa está em evidência.
493	1h50'18''	Plano detalhe	Imagem totalmente composta pela espuma da água do mar. A imagem é totalmente clara. Difere do plano anterior porque a água do mar bate numa pedra e jorra água pelo lado esquerdo do quadro.
494	1h50'20''	Plano geral	A câmera em pequeno movimento da esquerda para a direita acompanha o movimento da água que quebra na pedra e jorra para cima. A imagem tem muita profundidade de campo e mostra com nitidez a rocha escura e o mar, no restante do quadro.
495	1h50'21''	Plano detalhe	Quadro composto com área onde a água da cascata cai. Na parte superior esquerda da imagem a rocha por onde a água passa está em evidência.
496	1h50'22''	Plano detalhe	Câmera em movimento de um lado para o outro, enquadrando a água do mar. É como se a câmera estivesse de dentro de um barco no mar revolto. A imagem é clara, de modo geral, por causa da espuma do mar.
497	1h50'24''	Plano detalhe	Imagem totalmente composta pela água em movimento e pela espuma da água do mar. A imagem é totalmente clara. Difere do plano anterior porque a água do mar bate numa pedra e jorra água pelo lado esquerdo do quadro.

498	1h50'28''	Plano detalhe	Câmera em sutil movimento acompanha o movimento da água do mar. É como se fosse uma câmera subjetiva, testemunhando o movimento da água. A imagem é clara, de modo geral, por causa da espuma do mar.
499	1h50'29''	Plano detalhe	Quadro composto com área onde a água da cascata cai. Na parte superior esquerda da imagem a rocha por onde a água passa está em evidência.
500	1h50'30''	Plano geral	A câmera em pequeno movimento da esquerda para a direita acompanha o movimento da água que quebra da pedra e jorra para cima. A imagem tem muita profundidade de campo e mostra com nitidez a rocha escura e o mar, no restante do quadro.
501	1h50'31''	Plano detalhe	Imagem totalmente composta pela água em movimento e pela espuma da água do mar. A imagem é totalmente clara. Difere do plano anterior porque a água do mar bate numa pedra e jorra água pelo lado esquerdo do quadro.
502	1h50'35''	Plano detalhe	Câmera em movimento de um lado para o outro, enquadrando a água do mar. É como se a câmera estivesse de dentro de um barco no mar revolto. A imagem é clara, de modo geral, por causa da espuma do mar.
503	1h50'37''	Plano detalhe ( <i>travelling</i> )	Câmera fixa de dentro de veículo enquadra faixa de vegetação. A imagem tem manchas claras e escuras, resultantes da distorção do movimento rápido que a câmera faz estando dentro do veículo, que segue da direita para a esquerda.
504	1h50'40''	Plano detalhe	Imagem totalmente composta pela água em movimento e pela espuma da água do mar. A água do mar bate numa pedra e jorra água pelo lado esquerdo do quadro.
505	1h50'41''	Plano detalhe ( <i>travelling</i> )	Câmera fixa de dentro de veículo enquadra faixa de vegetação. A imagem tem manchas claras e escuras, resultantes da distorção do movimento rápido que a câmera faz estando dentro do veículo, que segue da direita para a esquerda.
506	1h50'43''	Plano detalhe	Câmera em sutil movimento acompanha o movimento da água do mar. É como se fosse uma câmera subjetiva, testemunhando o movimento da água. A imagem é clara, de modo geral, por causa da espuma do mar.
507	1h50'45''	Plano detalhe	Quadro composto com área onde a água da cascata cai. Na parte superior esquerda da imagem a rocha por onde a água passa está em evidência.
508	1h50'45''	Plano detalhe	A câmera, de cima, mostra o movimento das ondas. As espumas se misturam com o movimento da água e deixa a imagem clara. A câmera faz um sutil movimento da direita para a esquerda, como que tentando acompanhar o movimento da água.
509	1h50'52''	Plano detalhe	A câmera, de cima, mostra o movimento das ondas. As espumas se misturam com o movimento da água e deixa a imagem clara. A câmera faz um sutil movimento da direita para a esquerda, como que tentando acompanhar o movimento da água.
510	1h50'57''	Plano detalhe	A câmera, de cima, mostra o movimento das ondas. As espumas se misturam com o movimento da água e deixa a imagem clara. A câmera faz um sutil movimento da direita para a esquerda, como que tentando acompanhar o movimento da água.
511	1h51'02''	Plano detalhe ( <i>travelling</i> )	Câmera fixa de dentro de veículo enquadra faixa de vegetação. A imagem tem manchas claras e escuras, resultantes da distorção do movimento rápido que a câmera faz estando dentro do veículo, que segue da direita para a esquerda.
512	1h51'07''	Plano conjunto	A câmera fixa, de cima, enquadra três partes da pedra onde a onda do mar quebra. A pedra, escura, ocupa a parte inferior do quadro, e contrasta com a água clara do mar que praticamente encobre toda a superfície rochosa. A câmera fica parada até o final do plano, testemunhando o movimento cíclico da água do mar. Apesar do contraste, não há superexposição.
513	1h51'15''	Plano conjunto	Repetição do plano anterior. A câmera fixa, de cima, enquadra três partes da pedra onde a onda do mar quebra. A pedra, escura, ocupa a parte inferior do quadro, e contrasta com a água clara do mar que praticamente encobre toda a superfície rochosa. A câmera fica parada até o final do plano, testemunhando o movimento cíclico da água do mar. Apesar do contraste, não há superexposição.
514	1h51'23''	Plano detalhe	A câmera, de cima, mostra o movimento das ondas. As espumas se misturam com o movimento da água e deixa a imagem clara. A câmera faz um sutil movimento de instabilidade, da direita para a esquerda. Este plano será repetido uma vez.
515	1h51'42''	Plano detalhe	A câmera, de cima, mostra o movimento das ondas. As espumas se misturam com o movimento da água e deixa a imagem clara. A câmera faz um sutil movimento de instabilidade, da direita para a esquerda.
516	1h51'52''	Plano detalhe	Câmera em movimento de um lado para o outro, enquadrando a água do mar. É como se a câmera estivesse de dentro de um barco no mar revolto. A imagem é clara, de modo geral, por causa da espuma do mar.
517	1h51'55''	Plano detalhe	Quadro composto com área onde a água da cascata cai. Na parte superior esquerda da imagem a rocha por onde a água passa está em evidência.
518	1h51'55''	Plano detalhe	A câmera, de cima, mostra o movimento das ondas. As espumas se misturam com o movimento da água e deixa a imagem clara. A câmera faz um sutil movimento de instabilidade e também de acompanhamento, da direita para a esquerda, do movimento cíclico da água do mar.
519	1h52'03''	Plano detalhe	Plano muito parecido com o anterior. Mantém o mesmo enquadramento em outro momento. A câmera, de cima, mostra o movimento das ondas. As espumas se misturam com o movimento da água e deixa a imagem clara. A câmera faz um sutil movimento de instabilidade e também de acompanhamento, da direita para a esquerda, do movimento cíclico da água do mar.
520	1h52'10''	Plano detalhe	Plano semelhante aos dois anteriores, contudo, há mudança na posição da câmera. A câmera enquadra as ondas mais lateralmente, de cima, mostra o movimento das ondas. As espumas se misturam com o movimento da água e deixa a imagem clara. A câmera faz um sutil movimento de instabilidade e também de acompanhamento, da direita para a esquerda, do movimento cíclico

			da água do mar. Este plano encerra a sequência de repetições e reiterações de planos, montados conforme o ritmo de tensão da música.
521	1h52'25''	Plano geral	A câmera está de dentro do barco, ao nível da água. A câmera balança conforme o movimento do barco. A imagem tem muita profundidade de campo e foco está concentrado num segundo plano. Na parte superior do quadro, há uma faixa de céu. A linha do horizonte é instável por causa do movimento do barco.
522	1h52'44''	Plano detalhe	A câmera fixa enquadra a água do mar e preenche o quadro inteiro. A água está mais calma. A profundidade de campo é grande e o foco está distribuído por toda a imagem. Nota-se o reflexo da luz na água, sem, no entanto, provocar superexposição.
523	1h53'11''	Plano geral	A câmera está fixa de dentro do barco e preenche todo o quadro com água do mar. O barco se aproxima lentamente da personagem feminina que está na parte superior da imagem, segurando-se num pedaço de madeira sobre a água. Ela está de costas para a câmera. A grande profundidade de campo permite que no movimento de aproximação da câmera, tudo esteja em foco.
524	1h53'24''	Plano médio	A câmera agora enquadra a mesma mulher de frente, debruçada sobre o pedaço de madeira que está sobre a água. Há movimento tanto da câmera, que está sobre o barco, quanto da personagem que boia na água. A parte de baixo de corpo dela está submersa. Parte de seu braço esquerdo está fora do quadro. A câmera mantém um movimento de ajuste para manter a mulher enquadrada. O movimento da água provoca um pequeno distanciamento dela em relação à câmera.
525	1h53'39''	Close	A câmera enquadra o rosto da mulher num grande plano. O rosto dela está concentrado na lateral esquerda da imagem, sob sombra e contrasta com o lado direito do quadro que está superexposto pela luz intensa que a ilumina pelo lado esquerdo e faz com que o lado esquerdo de seu rosto esteja iluminado. A imagem, de modo geral, está superexposta.
526	1h53'50''	Plano médio	Em plano médio, a câmera enquadra personagem feminina de frente, olhando fixamente para a câmera. À frente dela, duas mãos algemadas, com os punhos cerrados. A imagem é contrastada. As peles claras do rosto da personagem e das mãos à sua frente contrastam com a roupa escura da mulher e com o entorno, completamente escuro. Há reflexo de luz em parte da algema de metal. A luz que ilumina a tomada vem de cima para baixo, gerando sombras densas nos olhos da mulher, abaixo do nariz e do pescoço. A posição das sombras mostra que a luz é relativamente inclinada.
527	1h54'19''	Plano conjunto	Câmera fixa de dentro do barco enquadra a mulher que está apoiada no pedaço de madeira sobre a água. A câmera procura manter o enquadramento, já que o movimento da água tende a tirar a mulher do quadro. O plano termina quando a câmera está se afastando da personagem.
528	1h54'32''	Plano geral	Câmera enquadra o espelho d'água, com intenso reflexo da luz do sol. Os pontos de reflexo estão mais concentrados na parte esquerda da imagem. A angulação da câmera em relação aos raios de luz gera contra-luz e alguns raios incidem diretamente na lente. A imagem tem muito brilho. Dança de formas dos reflexos.
529	1h55'03''	Plano detalhe	Câmera fixa de dentro do barco preenche todo o quadro com a água do mar. O movimento da imagem segue a movimentação do barco onde a câmera está, bem como da própria água. É possível perceber alguns pequenos pontos de reflexo da luz do sol.
530	1h55'18''	Plano detalhe	Variação do plano anterior. Câmera fixa de dentro do barco preenche todo o quadro com a água do mar. O movimento da imagem segue a movimentação do barco onde a câmera está, bem como da própria água. É possível perceber alguns pequenos pontos de reflexo da luz do sol.
531	1h55'30''	Plano geral	A câmera fixa enquadra urubus no alto de uma pedra. Eles ocupam a parte inferior da imagem. Depois de alguns segundos todos eles batem as asas e deixam a pedra que ocupa uma pequena porção inferior do quadro. A imagem não tem muita profundidade de campo e está superexposta. Vê-se a forma dos restos que os urubus comiam sobre a pedra, mas não é possível identificar.
532	1h55'50''	Leteiro	A restauração de Limite foi feita a partir dos melhores materiais fílmicos ainda disponíveis, fornecidos pela Cinemateca Brasileira. Os discos que formavam o acompanhamento musical original foram usados como materiais de referência ao longo da mixagem da trilha sonora.
533	1h56'03''	Leteiro	Agradecemos a todas as instituições e pessoas que, em diferentes épocas, colaboraram com a preservação de Limite, com agradecimentos especiais ao Arquivo Mário Peixoto, Embrafilme, Adriano Campos, Carlos Wendel de Magalhães, Patrícia de Filippi, Saulo Pereira de Mello e Walter Salles.
534	1h56'20''	Leteiro	Limite foi reconhecido pelo Comitê Regional da América Latina e Caribe do Programa memória do Mundo da UNESCO.
535	1h56'30''	Leteiro	Esta restauração foi realizada pela Cinemateca Brasileira e a Cineteca de Bologna no laboratório L'Imagine Ritrovata. A restauração foi concluída em setembro de 2010. Marcas: Cinemateca Brasileira, Cineteca Bologna, L'Imagine Ritrovata.

## ETNOGRAFIA FÍLMICA (DECUPAGEM)

**Filme:** *Os Deuses e os Mortos*

**Direção:** Ruy Guerra

**Direção de Fotografia:** Dib Lutfi

Plano	Tempo (início do plano)	Tipo	Descrição
-	-	Créditos iniciais/gerais do filme.	Há uma imagem de fundo para os créditos. É como se um líquido marrom estivesse fervendo dentro de um recipiente.
1	2'58''	Plano geral	A câmera está fixa e enquadra, em plano geral, uma vegetação seca, com plantas típicas de uma região que enfrenta longas estiagens. No centro do quadro, há uma grande árvore, que ocupa a parte central superior da imagem. O movimento da imagem é o dos galhos e plantas que balançam suavemente com o vento. A imagem é um pouco subexposta.
2	3'13''	Plano sequência	Plano sequência em que a câmera já inicia o plano em movimento, enquadrando o personagem em plano médio. A câmera obedecerá, ao longo do plano, a lógica de manter sempre o personagem enquadrado em plano americano (dos joelhos para cima) e executando um movimento de 360 graus em torno do ator. À medida em que o personagem faz o discurso para várias pessoas que estão sentadas ao redor, espalhadas sobre o chão rochoso, a câmera apresenta o cenário onde estão (em segundo plano). A grande profundidade de campo possibilita a apresentação do cenário. A câmera acompanha o ritmo dos gestos do ator e o plano encerra com uma aproximação da câmera do personagem, encerrando p plano em <i>close</i> .
3	4'31''	Plano geral	A câmera para, contudo na mão, enquadra as várias pessoas que antes estavam sentadas, caminhando em direção a um só lugar. Mesmo sendo um plano fixo, a opção é por uma câmera na mão, que faz pequenos movimentos de instabilidade. A fotometria é marada por uma sutil superexposição.
4	4'50''	Plano sequência	Câmera inicia plano em movimento. A postura da câmera busca a revelação de um dos personagens que tem uma coroa na cabeça. Inicialmente, a câmera enquadra e acompanha cinco personagens para, depois de alguns segundos, priorizar um dos personagens, revelando um segundo plano onde estão estabelecimentos, como bares. A câmera faz uma aproximação do personagem e a seleção dele como objeto principal é o movimento de câmera. A imagem tem muita profundidade de campo, possibilitando o deslocamento da câmera sem que haja perda de foco.
5	05'01''	Plano geral	Um sutil movimento de estabilização mostra que a câmera está na mão, mas está parada. No plano geral, há um posto de combustível à direita, os cinco personagens caminham na parte superior central da imagem e ao redor deles, veículos grandes como ônibus e caminhões. A imagem tem muita profundidade de campo.
6	05'11''	Plano sequência	A tomada tem início num <i>close</i> de ombros e o plano já inicia com a câmera em movimento, acompanhando o personagem que sai do banheiro com uma toalha no ombro, utilizando-a para enxugar o rosto. A câmera acompanha o personagem e depois de alguns segundos, quando ele inicia a fala, um segundo personagem entra em quadro. A câmera então recua e assume a posição para filmá-los de costas diante do espelho. A câmera mantém o enquadramento de modo a evitar contraluz que vem da janela lateral que ilumina o interior do banheiro. Os dois saem do primeiro espaço do banheiro e ali, a câmera passa a acompanhar o segundo personagem por alguns segundos, até que o primeiro personagem volte ao quadro. A câmera acompanha o ritmo dramático e encerra o movimento no exato momento em que o primeiro personagem conclui o diálogo. Nesta parte final do plano, há contraluz do restaurante que a câmera procura manter fora do quadro, evitando a superexposição.
7	05'48''	Plano sequência	Câmera na mão executa um plano sequência, percorrendo as costas dos personagens que estão todos abaixados, ajoelhados em círculo e com as cabeças próximas uns dos outros. O plano traz uma característica em que a câmera faz

			um movimento circular em torno dos personagens. Observa-se a predominância de uma luz intensa, dura, que no início do plano incide diretamente sobre a lente da câmera, resultando em efeito de <i>flare</i> na parte superior da imagem.
8	06'06''	Plano geral (seguido de plano sequência)	O plano tem início num plano geral, onde estão enquadrados dois personagens e um cavalo. Eles estão num lugar de mata seca. Em primeiro plano, na parte superior esquerda, parte dos galhos de uma árvore estão no quadro. A profundidade de campo é grande. Pelos movimentos da câmera, perceptíveis principalmente pelo movimento percebido nas bordas do quadro, ela está na mão. A câmera acompanha de longe a conversa entre os dois personagens e se mantém em repouso até o instante em que um dos personagens, armado, caminha em direção à lateral esquerda da câmera. É para este lado que a câmera iniciará o movimento de panorâmica, acompanhando a aproximação do personagem que fala para um outro homem debruçado sobre a árvore. A câmera mantém o quadro até que o segundo personagem que estava enquadrado inicialmente também entra na imagem. Depois de alguns segundos, ele caminha para o lado esquerdo e a câmera acompanha o personagem que caminha em direção aos trilhos do trem. Quando ele está se aproximando dos trilhos, o primeiro personagem volta a entrar no quadro, quando a câmera faz uma correção e dá mais margem para a direita. O plano termina quando o segundo personagem se ajoelha sobre os trilhos para mirar em quem vai atirar. A grande profundidade de campo definida para este plano permite todo o movimento de câmera, sem a necessidade, aparentemente, de mudança de zona de foco.
9	07'43''	Plano geral	A câmera está posicionada sobre os trilhos do trem. Ao longe, alguém caminha em direção à câmera, neste plano posicionada do ponto de vista dos dois personagens. Pela sutileza do movimento da imagem, a câmera está no ombro. A câmera é mantida na mesma posição, enquanto um dos personagens que estão da perspectiva subjetiva dispara contra aquele que vem. A profundidade de campo é grande, não o suficiente para ver os detalhes da pessoa que se aproxima.
10	08'19''	Plano sequência	A câmera, na mão, está parada, enquadrando, em segundo plano, uma casa em chamas. No canto esquerdo, há uma árvore, inicialmente em primeiro plano. No centro da imagem, uma mulher, com uma criança no colo corre em direção à casa, pega uma arma e volta correndo em direção ao lado direito da câmera, para onde vai ser realizado o movimento. A câmera executa o primeiro movimento abaixando-se no instante em que a mulher se abaixa para colocar a criança no chão e socorrer e tentar se posicionar da melhor forma para arrastar um homem que está ferido no chão. A câmera acompanha a ação da mulher, que tenta segurar a criança e a arma com o braço/mão direita, para arrastar o homem com a mão esquerda, puxando-o por uma das pernas. A câmera continua acompanhando a ação, quando ela não consegue segurar a arma e, com dificuldade, encontra a posição adequada para arrastar o corpo. Quando ela consegue fazer isso, a câmera varia a posição e enquadra o homem ferido. A câmera que até então mostrava a mulher de costas e o homem de frente, agora inverte a posição, acompanhando a ação. Aos poucos, a câmera revela outros detalhes do cenário e o rio que corre ao lado. Com uma profundidade de campo grande, a câmera acompanha a volta da mulher para buscar a arma, antes de seguir em direção ao rio para preparar uma canoa. Ao longo do plano, a câmera deixa o plano geral, em que testemunha ação, para enquadrar a mulher em <i>close</i> , quando ela fala os nomes de várias pessoas.
11	09'41''	Plano sequência	O comportamento da câmera revela mais uma vez a característica que tem sido notada nos planos iniciais, em que a câmera faz um movimento em torno do personagem, sem necessariamente completar o giro de 360 graus. Neste caso, o movimento é de aproximadamente 180 graus, e acompanha, em plano médio (variando para <i>close</i> ) o instante em que o personagem que caminhava sobre os trilhos (no plano 9) cai, por ter sido atingido pelas balas. O movimento de câmera é precisamente sincronizado com o movimento do corpo do ator. Nos momentos iniciais, enquanto a câmera está subindo, o personagem está caindo de joelhos. A câmera, então, faz um movimento em torno da parte traseira da cabeça dele, e assim que a câmera é posicionada à altura do rosto do personagem – filmado de perfil – o corpo dele tomba completamente. Com o rosto sobre a terra, o personagem fala alguma coisa e a câmera executa um sutil movimento de aproximação associado à correção de quadro, ao deixar o rosto no centro do quadro.
12	10'35''	Plano sequência	Este plano sequência traz uma característica que podemos definir como: “a câmera acompanha a ação dos personagens conforme eles entram e/ou retornam ao quadro”. A tomada inicia com um plano geral, enquadrando um vasto campo

			<p>gramado, onde estão pessoas principalmente vestindo branco, de onde destacamos uma delas: uma mulher de vestido branco, com guarda-chuva da mesma cor, que caminha em direção ao lugar onde a câmera está. Ela retornará ao plano. Depois de alguns segundos, enquanto ela se aproxima, um segundo personagem entra em quadro e a câmera passa a acompanhá-lo à medida em que ele caminha pela varanda da casa. Dando sequência à lógica do comportamento da câmera, depois de alguns segundos, um terceiro personagem entra no quadro. É com ele que o personagem 2 conversa. A câmera acompanha a caminhada deles em direção ao interior da casa. O personagem 3 (o Coronel) caminha mais rápido e entra na casa; a câmera continua enquadrando o personagem 2 que para diante da janela, enquadrando em segundo plano a mesma mulher que aparecera no plano 10 arrastando corpo do homem ferido.</p> <p>Neste instante, o personagem 2 está parcialmente em primeiro plano, desfocado. O personagem 3 (Coronel) entra no quadro, já de dentro da casa e fala com a mulher. O personagem 2, depois disso, caminha em direção à porta de entrada da casa, acompanhado pela câmera. Ele tira o chapéu da cabeça para cumprimentar a personagem 1, a mesma mulher que caminhava em direção à casa no início do plano. A câmera então passa a acompanhá-la, entrando junto com ela na sala onde estão o Coronel, a mulher e o corpo que ela trouxe. A câmera enquadra a mulher 1, de costas, e da mulher 2 sentada, com as mãos nas pernas. Concluindo a lógica do movimento, a câmera acompanha o Coronel que volta a entrar no quadro e caminha para outro espaço da casa. O plano termina com a saída do Coronel em direção a outro compartimento, associado a um movimento de recuo da câmera, em que o operador caminha de costas com a câmera na mão.</p>
13	11'34''	Plano sequência	<p>Este plano sequência é revelador de duas características notadas até aqui: a) “a câmera acompanha a ação dos personagens conforme eles entram e/ou retornam ao quadro”; b) “movimento de (semi) circularidade. O plano é executado em 8 tempos: 1) A câmera enquadra a mulher que veste branco em primeiro plano e a outra que trouxe o corpo do homem, em segundo plano. A primeira levanta o lençol para ver o corpo; 2) A câmera repete a lógica de acompanhamento dos personagens. Assim que a mulher 1 abaixa o lençol, a segunda se levanta e a câmera a acompanha em sua ação de caminhar em direção ao Coronel para ouvir o que ele diz; 3) O Coronel caminha em direção a ela, diz que a acolhe na Fazenda – depois da morte do marido – e a câmera passa a priorizar o Coronel que tem uma ave nas mãos; 4) A câmera assume o papel de priorizar o Coronel, enquadrando-o para dizer que o funeral será por conta dele; 5) Haverá outro sincronismo entre a câmera e a ação, depois que o Coronel recua um pouco e a câmera encontra campo para enquadrar novamente a viúva, assumindo o papel de priorizá-la. Em torno dela, a câmera faz um movimento semi-circular (180°), executando outro traço até então característico: “movimento de (semi) circularidade”. Este segundo tipo de movimento, dentro do plano, uma vez mais cumpre o papel de revelar o cenário e reenquadrar o outro personagem que estava fora do quadro; 6) Ao retornar da janela, o Coronel fica de frente para a viúva que reivindica a escritura da terra; 7) Neste momento, há uma mudança de foco, que sai da mulher para o Coronel, enfatizando a sua reação. A mudança se dá no exato momento da fala; 8) A câmera mais uma vez adota a prioridade ao Coronel, acompanhando num pequeno movimento de caminhada para a frente, enquadrando apenas ele. O plano termina com o Coronel de costas, respondendo a ela que “Cada coisa em seu tempo e à minha maneira”.</p>
14	12'52''	Plano sequência	<p>Plano executado em seis tempos, a partir da lógica de “acompanhamento da ação dos personagens conforme entrada e/ou retorno ao quadro”. 1) A câmera enquadra, inicialmente em <i>close</i>, uma mulher. A luz que ilumina seu rosto entra lateralmente, iluminando o lado esquerdo do rosto dela. O outro lado está sob sombra; 2) A câmera se afasta um pouco para trás e executa movimento suave para a direita para enquadrar o homem que está numa banheira e a mesma mulher que presta os primeiros socorros a ele (é o mesmo homem que recebeu os tiros nos trilhos do trem); 3) Entra no quadro a mão direita de um segundo homem que se abaixa para pegar a garrafa de bebida. A câmera passa a acompanhá-lo, deixando o nível quase que do chão para enquadrá-lo em plano médio, em pé. Ele dá a volta na banheira onde o homem recebe os cuidados de outras mulheres. A câmera faz um semi-circular de 90° e antes de continuar uma outra mulher sai de trás da cortina de um quarto da casa; 4) Dois movimentos associados se dão: a mulher caminha em direção à câmera e o operador de câmera dá pequenos passos para esquerda para, num primeiro momento, enquadrar em segundo plano, o mesmo homem que pegou a pequena garrafa de bebida. Ela caminhará pelo espaço e a câmera a acompanhará. Ela irá até a varanda da casa, onde a câmera encontrará uma questão adversa que é a diferença de luz do exterior. Há uma superexposição, que não chega a distorcer</p>



			<p>a imagem. Ela retorna ao interior da casa para continuar falando; 5) É possível identificar um quinto movimento quando ela retorna ao interior da casa, pois a câmera não mais estará próxima dela. A câmera agora está separada da personagem pela banheira e pelas outras mulheres que prestam socorro ao homem. Ela dará a volta no espaço onde estão a mulher e o homem. Este comportamento da câmera permite uma exploração maior da espacialidade; 6) No final do plano, a câmera fará um movimento para enquadrar o rosto da mulher em primeiro plano e as mulheres cuidando do ferido em segundo plano desfocado. O movimento é destacável, na medida em que o operador sobe um pouco mais a câmera para ganhar espaço de angulação da câmera e deixa-la levemente de cima para baixo.</p>
15	14'18''	Plano sequência	<p>Câmera na mão faz um movimento da esquerda para a direita para acompanhar o transporte de um homem que é carregado por outros quatro num andor. A câmera percorre um espaço separado, do espaço percorrido pelo andor, por vários cavalos que estão parados. Em virtude da grande profundidade de campo, o foco é mantido por toda a imagem. A câmera segue no mesmo ritmo do transporte do homem e quando termina a fila de animais câmera e personagens se encontram. A câmera registra a ação que termina quando os homens ajudam o senhor a descer do andor. A câmera sai do repouso para o movimento de acompanhamento.</p>
16	15'04''	Plano geral	<p>Câmera na mão enquadra um corpo nu deitado entre as folhas da plantação. Há um sutil movimento nas bordas da imagem, devido à instabilidade natural da câmera na mão.</p>
17	15'07''	Plano sequência	<p>O plano é executado em 7 tempos: 1) A câmera está na mão, mas parada. Enquadra o Coronel em primeiro plano, levemente desfocado e três homens em segundo plano, em foco. Um dos homens, o que no plano anterior fora transportado no andor, traz uma notícia ao Coronel; 2) Assim que o homem começa a falar, a câmera inicia o primeiro movimento de câmera dentro do plano. O Coronel caminha em direção aos homens que trazem a mensagem. A câmera para atrás do Coronel que, depois de alguns instantes fica de perfil diante da câmera e volta a olhar para o homem que traz a informação da dificuldade do mercado cacauicultor. 3) O Coronel caminha para o lado direito da imagem e a câmera acompanha o deslocamento dele, executando um movimento de 90°, para enquadrar o Coronel de perfil e incluir no quadro um outro personagem que estava fora do quadro. A câmera mantém o Coronel em primeiro plano, com foco e o novo personagem em segundo plano, desfocado; 4) O Coronel continua falando e se vira para falar com o senhor que chegou para trazer a informação. A câmera executa uma vez mais o movimento de aproximadamente 90°, enquadrando o Coronel de frente, e incluindo na imagem um segundo personagem que estava fora de quadro. Neste tempo do plano, o Coronel fica enquadrado entre os dois personagens que estão ao fundo. Ele fala sobre os possíveis desdobramentos políticos na Bahia; 5) Após o Coronel fazer sua análise sobre a situação econômica regional e a forma como outro Coronel está fazendo política, um dos personagens que estão ao fundo, o da esquerda, começa a falar. Aqui, haverá associação entre dois movimentos: a) movimento de câmera, utilizado para acertar o quadro, mantendo o Coronel e o terceiro personagem no quadro no quadro; b) mudança de foco, que sai do Coronel e se concentra no personagem antes desfocado no fundo. O quadro mantém o Coronel e os dois personagens ao fundo. 6) Depois que o terceiro personagem completa a fala do segundo, com arma em punho, o Coronel caminha em direção ao lugar onde está armazenado o cacau. A câmera faz um movimento para acertar o quadro, de modo que o Coronel esteja enquadrado entre os dois personagens. Este tempo termina quando o Coronel fala diretamente, olhando-o de frente, com o terceiro personagem; 7) à medida em que o Coronel caminha para o local de armazenamento do cacau, a câmera inicia um movimento para trás, de recuo, com o operador caminhando de costas, dando pequenos passos para trás. A posição da câmera, agora, por causa da nova posição permitirá vermos a grande quantidade armazenada de cacau. A câmera acompanha a ação do Coronel. Ele se senta para tirar os sapatos e caminhar sobre o cacau.</p>
18	17'12''	Plano conjunto	<p>A câmera, fixa, utiliza plantas e uma porta aberta como moldura, dentro da qual está o coronel sentado num banco, chupando melancia, e uma mulher que veste azul. O plano destoa dos apresentados até aqui no que diz respeito ao comportamento da câmera, neste caso uma observadora do discurso do Coronel que fala do mercado exportador de cacau. Há muitas informações visuais no quadro, o que condiz com a quantidade de dados e detalhes da fala do personagem. Em primeiro plano, além das plantas, há um objeto preso à parede.</p>

			Em segundo plano, ao redor dos dois personagens, estão alguns objetos, como folhas no chão. Importa notar que há uma janela, que proporciona contraluz sem, no entanto, provocar superexposição. Há compensação que ilumina o interior da casa. A diferença é notada pela observação da resposta da câmera à exposição da área em que há uma gaiola com um passarinho no alto da janela. Neste espaço, há superexposição que deixa a imagem da gaiola indefinida.
19	18'30''	Plano geral	A câmera está parada e enquadra, em plano geral, as fachadas de um casario. A começar pelas estrutura física do ambiente, em primeiro plano, há pedras típicas das que resultam de uma construção inacabada. No meio do quadro, há uma área quadrangular de concreto. Em segundo plano, mais distante, as fachadas das casas. A profundidade de campo é grande e possibilita identificar o que está na imagem. Três personagens estão no plano e todos vestem roupa branca. Um deles, com uma espingarda na mão direita, caminha em direção ao espaço onde está a câmera, ocupando a lateral direita da imagem. O segundo está mais distante em relação à câmera e caminha pelo centro da imagem e caminha na mesma direção. O terceiro está na sacada do maior casarão que está em segundo plano. A câmera tem controle de fotometria que equilibra altas (nuvens e roupas brancas dos personagens) e baixas (fachadas dos casarões) luzes.
20	19'12''	Plano seqüência	O plano é executado num longo movimento de câmera que pode ser dividido em 6 tempos: 1) A câmera, na mão, acompanha a chegada de um personagem no lombo de um animal que cavalga por entre folhas secas e por baixo de galhos de árvores secas. O enquadramento deste primeiro tempo movimento apresenta outros personagens e cavalos. A luz que ilumina a tomada entra por entre os galhos das árvores. A câmera executa, neste primeiro tempo, uma panorâmica da direita para a esquerda, na direção do movimento do personagem. A câmera para o movimento quando o animal e o personagem param. O ator olha para o chão; 2) A câmera acompanha a ação do personagem que desce do lombo do animal para pegar uma peça de roupa que está no chão. Ele segura com a mão esquerda e olha para a vestimenta; 3) No terceiro tempo, a câmera inicia o movimento de acompanhamento do personagem que caminha em direção ao lado esquerdo do quadro. Neste início de terceiro movimento, a câmera está sutilmente posicionada lateralmente, priorizando o lado esquerdo do corpo do ator. Na ação, ele ainda caminha até o tronco de uma árvore, onde encontra uma outra peça de roupa. Quando ele se aproxima do árvore (desta segunda peça) a câmera reduz um pouco o ritmo para iniciar um quarto tempo; 4) A câmera acompanha o personagem caminhando com a espingarda e as duas peças de roupa nas mãos. A câmera, neste tempo, irá acentuar ainda mais a posição lateral, acompanhando-o com um quadro em que ele está de perfil e variando, depois de alguns segundos, para um quadro em que o personagem está de costas, num movimento de 90° em torno do personagem. No final deste tempo, a câmera enquadra uma pequena parte do tronco de uma árvore, em, primeiro plano (desfocado). Este movimento termina com a câmera parada, buscando acertar o quadro, retirando a parte de tronco de árvore; 5) No quinto tempo, a câmera sai do repouso para retornar à execução do movimento, acompanhando o personagem que caminha em direção a uma mulher que está num segundo plano distante. Neste tempo, a câmera prioriza o lado direito do corpo do ator, posicionando-se às costas dele; 6) A câmera abandona, momentaneamente, o personagem, para enquadrar apenas a mulher que corre num segundo plano por entre as folhas secas e árvores. A câmera acompanha este deslocamento da atriz num movimento de <i>travelling</i> da direita para a esquerda, enquadrando folhas e galhos em primeiro plano. Este movimento lateral segue até o momento em que a câmera volta a encontrar o personagem que continua caminhando em direção à mulher.
21	21'17''	Plano seqüência	Inicialmente, a câmera enquadra o mesmo personagem do plano anterior, de costas. A câmera inicia o plano executando um movimento da direita para a esquerda variando o primeiro plano entre galhos e troncos de árvores. Neste movimento lateral, com características de <i>travelling</i> , a câmera reduz a intensidade da movimentação até que uma personagem feminina entra em quadro. Ela será enquadrada em primeiro plano, em relação ao personagem masculino que continua caminhando por entre a vegetação. Conforme a mulher entra em quadro, caminhando sutilmente para ocupar o centro do quadro, a câmera faz um ajuste para manter o personagem enquadrado em segundo plano. A câmera, na mão, ficará parada registrando a ação. A personagem feminina caminhará nua em direção ao homem, ao longe. Ela se aproxima dele, dá uma volta em torno dele, beija-lhe e eles caem sobre as folhas secas. O movimento sutil que a câmera faz revela que ela é operada na mão. A imagem tem muita profundidade de campo fazendo com que o foco esteja distribuído por toda a

			imagem de maneira homogênea.
22	23'01''	Plano seqüência	<p>Neste plano, a câmera executa um único longo movimento, constituído por dois elementos a serem observados: 1) <i>o registro dramaturgico da câmera</i>. A câmera inicia o plano já em movimento, acompanhando o personagem. O ritmo da câmera é ditado pelo tempo do ator que passa pelo poleiro onde estão algumas galinhas. A câmera antecipa um movimento subindo as escadas por onde também passará o personagem, mantendo-o em quadro. É uma escada em espiral. Na metade da subida dos degraus, uma feixe largo de luz é projetado na parede e também ilumina o personagem. É uma iluminação que antecipa a claridade do cenário na continuação do plano. O movimento da câmera corresponde ao jogo dramaturgico: no final da escada, a câmera faz um breve recuo para que o personagem passe à sua frente. O ator que vinha sendo acompanhado pela câmera, sempre em plano médio, agora passa a ser enquadrado em primeiro plano, de costas, durante alguns segundos, e logo depois abandona o quadro. A câmera então é projetada sobre o vão da escada por onde o operador da câmera e o ator subiram, enquadrando a atriz que caminha em direção à casa, caminhando numa via sem calçamento. A personagem entra por um portão, no vão sobre o qual a câmera está posicionada. A câmera faz um movimento brusco para enquadrar a personagem que entra na casa com uma arma na mão. A personagem subirá a mesma escada por onde passaram a câmera e o personagem masculino. Na seqüência do plano, a câmera acompanhará o ritmo da ação dos personagens, num jogo dramaturgico dinâmico em que os atores caminham de um lado para o outro. A cada vez que um passa pelo outro (cruza o caminho do outro) a câmera prioriza um novo personagem. Acontecem 15 mudanças de enquadramento, cada um deles priorizando um, dois ou três personagens. O plano termina enquadrando o personagem vivido por Othon Bastos, o mesmo que inicia o plano. O plano começa e termina enquadrando o mesmo personagem, num longo plano seqüência, em que a câmera experiencia um elaborado jogo dramaturgico, ritmado pela ação dos 10 personagens que participarão do plano. A câmera acompanha a ação que começa e se desenrola em torno do personagem vivido por Othon Bastos. A ação de cada um dos personagens, na maior parte do plano sem fala, dita o ritmo da câmera. O plano é bastante exemplar da divisão do plano em tempos. 2) <i>O controle de luz, feito na câmera</i>. A câmera lida com as diferenças de luz entre os ambientes interno e externo. A câmera sairá do interior, onde a luz é suave, para o exterior, onde a luz é dura. A câmera sairá de uma quase penumbra para uma luz total. Quando o personagem para e olha para o alto da escada por onde subirá, a câmera sofre uma mudança de diafragma que reflete, visivelmente, na luz do plano. O personagem fica mais iluminado (mais luz da parte externa incide sobre ele) e a câmera compensa o aumento de luz incidida com o fechamento do diafragma. A câmera se prepara para lidar com a luz intensa externa.</p>
23	27'30''	Plano geral (panorâmica)	<p>A câmera está fixa, a meia altura, à margem de uma estrada de terra. O enquadramento evidencia a bifurcação da estrada e entre as duas direções uma casa de parede branca. Ao longe, no canto superior direito da imagem, pessoas, em sua maior parte, vestidas de branco. Depois de alguns segundos, outras pessoas entram no quadro pelo lado esquerdo e identifica-se que todas elas participam de um cortejo fúnebre de três corpos. Há um intervalo entre os dois grupos. Primeiro carrega um caixão; o segundo, outros dois. A câmera executa ao longo do plano, um movimento sutil de panorâmica, da esquerda para a direita, acompanhando as crianças, adultos (homens e mulheres) que seguem para o sentido da direita do quadro. O movimento das laterais da imagem revelam a velocidade e intensidade da movimentação da câmera. A luz é difusa, o céu está nublado. A profundidade de campo é grande, mas prioriza os personagens que passam em primeiro plano.</p>
24	29'30''	Plano seqüência	<p>A câmera já inicia o plano em movimento, enquadrando a personagem feminina que será o objeto principal do plano para a câmera. Em torno dela será organizada a dinâmica de movimento da câmera. A personagem está sob as sombras de árvores por entre as quais também passam raios de luz. Este plano tem uma característica até então recorrente, quando a câmera executa longos planos: acompanha-se a personagem de frente, variando para um perfil e, em determinado momento, enquadra o personagem de costas como uma estratégia de ambientação, priorizando o contexto em que se desenrola a ação. O movimento de câmera num plano longo, associado ao contraste entre luz e sombra permitirá a observação de dois elementos também recorrentes: a) <i>o jogo dramaturgico da câmera</i>. A ação da personagem que começa e termina o plano dita o ritmo da câmera, movimentada conforme as mudanças de lugar e gestos da atriz. Ao longo do plano, a câmera faz uma variação de plano médio,</p>

			passando por plano geral, conjunto e, no final, em <i>closes</i> . Nestes grandes planos do rosto da personagem chama a atenção a precisão do foco, concentrado no rosto da atriz, em primeiro plano, com segundo plano desfocado. A alternância de abertura de diafragma, feita em virtude da compensação de luz necessária, provoca mudanças na profundidade de campo. Nos instantes finais do plano, quando a câmera enquadra a atriz em <i>close</i> , por exemplo, ela está na zona de maior subexposição, com diafragma aberto e, conseqüentemente, segundo plano desfocado. b) <i>compensação com abertura/fechamento do diafragma</i> quando a personagem atravessa áreas de muita iluminação e/ou muita sombra. Isto é notado em quatro momentos do plano: 1) aos 29'55'', o diafragma é aberto, quando a câmera enquadra personagem de costas, mostrando, em segundo plano, outras personagens com quem ela vai contracenar. Estas personagens estão numa zona iluminada por luz do sol direta e dura. 2) Aos 30'11'', abre-se o diafragma, pois a câmera acompanha a personagem que segue em direção à zona de sombra. 3) Aos 31'01'', há abertura de diafragma novamente, pois a personagem agora se abaixa e se aproxima de outra personagem que está sentada no chão. A luz é intensa de modo que as roupas claras que ambas utilizam está superexposta. Acontece o mesmo com a pele clara, as plantas que estão sob o sol em torno delas e até mesmo a xícara que a outra personagem leva à boca. 4) Abre-se o diafragma, aos 32'14'', quando a personagem se levanta, deixa a zona de superexposição e se dirige mais uma vez à área de subexposição.
25	34'14''	<i>Plongée</i>	Câmera a mão, sem movimentos bruscos, enquadra personagem que, inicialmente, está sentado e depois de alguns segundos se apoia no chão. O personagem está de frente e tem um objeto na mão direita.
26	34'21''	<i>Plongée</i>	Câmera na mão enquadra personagem que está deitado. A posição da câmera não permite ver o rosto do ator. O ângulo prioriza as costas.
27	34'25''	<i>Plongée</i> (plano médio)	Câmera na mão, com sutil movimento de instabilidade, enquadra corpo de homem no chão em plano médio. Ele está sobre folhas secas, pedaços de troncos e sob a sombra e raios de luz que passam por entre as folhas da árvore.
28	34'30''	<i>Contre-plongée</i> (plano seqüência)	O plano inicia em <i>contre-plongée</i> , enquadrando a mesma personagem do plano 24. A câmera prioriza o rosto dela, mudando, no início do plano, para um breve plano conjunto. A proximidade da câmera do rosto da atriz evidencia a precisão do foco, concentrado nela o tempo todo. Aos 35 minutos, quando a personagem se afasta um pouco da câmera, há uma sutil mudança de foco. Num segundo momento do plano, a câmera fica parada enquanto a personagem caminha em direção à mata. Há zonas de sombra e de luz.
29	35'11''	Plano médio – Plano conjunto	A câmera está na mão durante todo o plano, que é dividido em três momentos e dois movimentos de câmera: 1) personagem feminina enquadrada em plano médio. A câmera acompanha a ação dela ao traçar uma linha no rosto com um lápis. O plano é filmado no interior de um quarto. Uma luz direta, mas suave, ilumina o rosto da atriz provocando sombras no lado esquerdo do rosto dela. A maior parte do rosto está iluminada de forma homogênea; 2) a câmera executa o primeiro movimento, saindo de um plano médio para um plano conjunto para acompanhar o deslocamento da personagem até a cabeceira da cama, onde um homem está dormindo. Ela pega o dinheiro que está na carteira do homem; 3) A câmera executa o segundo movimento, acompanhando o pequeno deslocamento da mulher que volta a ficar perto da câmera. Desta vez, a câmera prioriza a personagem em primeiro plano, com o homem em segundo plano, além de um crucifixo na parede. Neste terceiro tempo do plano, há uma suave mudança de foco quando a personagem feminina se aproxima da câmera. Neste terceiro tempo, a posição da atriz é mais inclinada em relação à fonte de luz e a há aumento da projeção da sombra no lado esquerdo do rosto dela. Ao fundo, no canto esquerdo do quadro, há a projeção de sombras pela cortina que balança.
30	36'34''	Plano seqüência	O plano é executado em um longo movimento. A câmera já está em movimento quando a tomada é iniciada. Ela está posicionada atrás do personagem que carrega um porco nos ombros. Depois de alguns segundos, a câmera revela o personagem de perfil, assumindo esta posição para evidenciar as pessoas que estão nas portas e janelas das casas vendo o homem passar. Na parte final do plano, a câmera está mais posicionada à frente do personagem, enquadrando-o em plano médio. A profundidade de campo é grande, já que o objetivo é apresentar o espaço por onde o personagem passa. São nítidas as expressões faciais, as texturas das paredes das casas, a vegetação, elementos que estão em segundo plano. É dia, a luz é suave, difusa. Aos 37'16'', a câmera faz um suave movimento da esquerda para a direita, deixando o personagem principal do

			plano fora do quadro, para enquadrar um ator que está sentado na frente da casa em plano médio. Ao final do plano, a câmera terá feito um movimento de 270° em torno do personagem, finalizando o movimento do lado esquerdo do ator. Em segundo plano, há vegetação e roupas no varal.
31	37'34''	Plano geral	A câmera está parada e enquadra nove personagens que estão sentados de frente para a câmera. Eles estão na sala de uma casa. A composição é cheia de elementos que estão espalhados pelo espaço. Gaiolas de pássaros, plantas, almofadas e outros pequenos objetos. Ao fundo, há duas janelas que estão abertas. Apesar de a câmera estar no interior da casa, não há superexposição excessiva proporcionado por contraluz. Na janela da direita a superexposição é maior, pois há menos vegetação para impedir a incidência de luz. As gaiolas que estão penduradas nas janelas servem de referência para diferenciar a superexposição. Há uma luz de compensação que ilumina os personagens de frente. A câmera cumpre o papel de registrar a fala de um dos personagens, que fala sobre a situação política e que é quase um discurso.
32	39'05''	Plano conjunto	A câmera está fixa no interior de uma sala onde dois homens estão sentados: um ao centro e o outro na lateral esquerda do quadro. Ambos estão bebendo. A luz é suave e homogênea. Eles escutam, pelo rádio, o discurso feito pelo personagem no plano anterior. O discurso fala da economia cacauceira.
33	39'43''	Plano geral	Retorno ao plano 31 para continuação do discurso. A câmera mantém a mesma posição, permanecendo fixa até o final do plano.
34	40'04''	Plano sequência	Plano executado em XX tempos: 1) a câmera enquadra as duas mãos e partes do braço do personagem que mergulha os braços na poça d'água. A luz é dura e as sombras projetadas no quadro são densas. 2) Quando o personagem retira as mãos de dentro da água e esfrega uma na outra, a câmera inicia o primeiro movimento, de baixo para cima, para acompanhar a ação do ator que leva as duas mãos ao rosto, sujando-se de barro. A luz do sol que reflete na água projeta reflexos no rosto do personagem. 3) Quando o personagem olha para o lado e retira o punhal fincado no chão e se levanta, a câmera inicia o segundo movimento, levantando-se com o personagem que estava ajoelhado no chão. No início deste terceiro tempo, a câmera está posicionada em <i>contre-plongée</i> e permanece ao nível do chão para enquadrar o personagem que se aproxima do porco que executará e fica novamente de joelhos. A câmera registra a execução do animal, mantendo a mesma altura do início do plano. 4) Enquanto o homem executa o porco com o punhal a câmera realiza o terceiro movimento, indo em direção ao ator. Enquanto a câmera está se aproximando, o ator se levanta e a câmera acompanha o movimento, ficando no mesmo nível do personagem. A partir do momento em que fica nivelada com o ator, a câmera acompanhará a o deslocamento do dele com o animal agonizando em seus braços e seguindo em direção à mesma poça d'água ele mergulhara as próprias mãos, agora afogando o animal. O personagem mais uma vez fica de joelhos, porém desta vez a câmera o mantém enquadrado em <i>plongée</i> , inicialmente, para depois seguir para a composição de um <i>close</i> do personagem, fixando neste enquadramento por alguns segundos, enquanto o ator fala. Durante esta fase final do plano há uma variação da projeção de sombras no rosto do ator, provocada pelas folhas das árvores que estão ao redor. 5) Ainda durante a fala, o personagem se levanta e a câmera inicia o quarto movimento, enquadrando-o de frente em plano médio. Ao passo em que ele caminha, as sombras dos galhos das árvores são projetadas em seu rosto e em seu peito. Uma vez mais, a câmera faz um movimento semi-circular, executando um deslocamento de 180° em torno do personagem e finalizando a tomada atrás do personagem, enquadrando a sua nuca. O plano confirma a recorrência desta característica de movimentação circular ou semi-circular da câmera em torno dos personagens, dotados de uma instabilidade, em virtude da operação da câmera no ombro. Ao longo do plano, o foco prioriza o personagem.
35	44'18''	Plano geral	Câmera fixa enquadra, em plano geral, um cavalo, que está no centro da imagem. A composição tem linhas horizontais na parte inferior do quadro, proporcionados pelas linhas da calçada e dos degraus. Além de linhas diagonais nas bordas superiores da imagem. A luz dura, da esquerda para a direita, diagonalmente – de cima para baixo - projeta a sombra do animal no chão.
36	44'24''	Plano sequência	Num longo plano sequência, a câmera faz uma associação entre movimento e controle de foco. É como se a câmera estivesse num labirinto, guiada pelos atores, ritmada pela dramaturgia a ponto de ela mesmo fazer parte do jogo dramático. Há recorrência de uma característica no plano: a câmera executa um novo movimento sempre o ator caminha. Em alguns momentos, é a própria

		<p>câmera quem inicia a ação dentro do plano. O plano é executado em 19 tempos:</p> <p>1) a câmera inicia o plano em movimento junto com o personagem 1, indo em direção a ele, enquadrando-o em <i>close</i> de ombros e de perfil, enquanto ele fala;</p> <p>2) O personagem 1 faz um movimento brusco em direção à direita do quadro, continua falando, e a câmera faz um giro de 90° para acompanhar o personagem, enquadrando-o de costas e falando com o personagem 2. A câmera fica parada, registrando a fala, com grande profundidade de campo;</p> <p>3) O personagem 1 caminha para frente e câmera prioriza o personagem 2. O foco, agora, está concentrado no primeiro plano, no personagem 1, e o personagem 2 em segundo plano;</p> <p>4) O personagem 2 se movimenta, fala com o personagem 1 e, quando ele caminha para o lado esquerdo do quadro, a câmera o acompanha enquanto ele se desloca pelos corredores de uma casa abandonada. A câmera para;</p> <p>5) Após enquadrar o personagem 2, que entra no quadro, a câmera volta a executar um movimento, em direção ao personagem 1 que caminha em direção a uma janela. Há superexposição da imagem, pela janela que está aberta. Um homem está ferido, de olhos fechados e em pé, ao lado da janela. Alguns feixes de luz iluminam o interior da casa. A câmera para;</p> <p>6) A câmera inicia o sexto tempo do plano quando o personagem 1 caminha novamente em direção ao lado direito do quadro e segue pelo corredor da casa, por onde é seguido pelo personagem 2. Na dinâmica do movimento, a câmera prioriza o personagem 2, quando o primeiro sai de quadro. Há mudança e foco quando o personagem 1 volta a ser enquadrado, desta vez em segundo plano. A câmera fica parada por breve instante. No segundo plano, há superexposição. As paredes são claras, onde a luz do sol incide diretamente;</p> <p>7) O personagem 2 caminha em direção à mesma porta onde o primeiro saiu e a câmera o acompanha no ritmo apressado que segue atrás do outro personagem. A câmera tem estabilidade. Este movimento termina quando o personagem para e continua a fala, pegando algo num saco que está no lado esquerdo do quadro. Este saco está iluminado por luz direta do sol;</p> <p>8) A câmera acompanha o deslocamento do personagem 2 em direção ao primeiro e, gradualmente, se aproxima dos dois atores para acompanhar o diálogo de perto. A câmera faz um movimento circular em torno dos atores, no sentido contrário ao giro que o personagem 2 faz em torno do primeiro. É um movimento de 90° graus em torno do personagem 1, com uma movimentação em que a câmera se afasta do personagem no exato momento em que o segundo deles faz o giro em torno do primeiro. A câmera encerra o movimento enquadrando o personagem 1 de costas, desfocado, e o personagem 2 em segundo plano;</p> <p>9) A câmera acompanha o deslocamento do personagem 1 que sai do quarto onde estavam. Há mudança de foco, que prioriza-o. O movimento encerra quando o personagem 1 para diante da porta de saída e o personagem 2 reaparece no quadro, em segundo plano. Este breve repouso da câmera antecede um longo movimento em que os dois personagens entram num jogo dramático de ação, reação e contato físico;</p> <p>10) O personagem 2 abrirá a porta e janelas. Os dois personagens estão em quadro, com prioridade para o segundo, que está em segundo plano, abrindo as janelas e a porta.</p> <p>11) A reação do personagem 1, que fechará todas as janelas e a porta, é acompanhada num movimento brusco ritmado pelo próprio desespero do personagem que chega a cair no chão.</p> <p>12) Os dois personagens voltam a ser enquadrados juntos quando o segundo utiliza uma corda (ou algo parecido) para tentar amarrar o primeiro, até que este consegue se soltar. O personagem 2 se afasta. Neste instante do plano, os dois personagens estão em condições diferentes de luz. O primeiro está no interior e o segundo no exterior, parcialmente iluminado pela luz do sol;</p> <p>13) Quando o personagem 1 joga a corda no chão, a câmera inicia novo movimento brusco, acompanhando o personagem 1 que volta para um dos quartos onde estavam. Neste deslocamento, a câmera passa por diferentes zonas de luz iluminação (luz natural) até enquadrar o personagem 1 em plano médio, em primeiro plano, e o segundo ao fundo, desfocado;</p> <p>14) A câmera volta a ficar parada e depois de alguns segundos com o segundo plano desfocado, onde está o personagem 2, há mudança de foco;</p> <p>15) Conforme o segundo personagem se aproxima do primeiro, a câmera é movimentada em direção aos dois. À medida que o segundo leva a mão ao rosto do primeiro, a câmera executa um movimento de 90° em relação ao primeiro, enquadrando-o de frente, em segundo plano (com correção de foco ao longo do movimento);</p> <p>16) O personagem 1 se afasta e a câmera o acompanha fazendo movimento da esquerda para a direita. Contudo, quando a câmera passa por trás do personagem 2, passa a acompanhar este segundo. A câmera executa um movimento de 90° e enquadra os dois personagens de frente para mostrar que o segundo exibe um punhal à frente do personagem 1, em quem o foco está concentrado e na mão de quem o personagem 2 coloca o punhal. A câmera evolui para um <i>close</i> do personagem 1 com o 2 em segundo plano;</p> <p>17) A câmera sai do <i>close</i> nos rostos dos personagens para o plano detalhe do punhal segurado pelos dois ao mesmo tempo;</p> <p>18) Depois de alguns segundos enquadrando o punhal, o personagem 1 faz um giro, segurando o punhal com a</p>
--	--	--

			mão direita, e os dois ficam de frente um para o outro. A câmera acompanha este ritmo e executa um giro também para enquadrar o personagem 1 de costas (em primeiro plano) e o personagem 2 de frente, em segundo plano focado, até que o 2 solte o punhal; 19) A câmera executa o movimento para enquadrar o personagem 1 de frente, à medida em que o próprio personagem gira o corpo para ficar de frente para a câmera. Ele senta na cama e, ao deitar, tenta fincar o punhal na cama.
37	48'42''	Plano seqüência	O plano é executado em dois tempos e se caracteriza pela incidência de luz diretamente na objetiva da câmera. 1) A câmera sai, lentamente, do repouso, num movimento da esquerda para a direita, enquadrando, inicialmente, parte da vegetação para depois enquadrar uma mulher que vem caminhando pela plantação. O esforço da câmera é por mantê-la enquadrada, sempre priorizando o lado direito do rosto dela que está levemente sob a sombra provocada pela luz natural dura. O lado esquerdo do rosto dela está iluminado. Mantém-se o enquadramento em plano médio, variando para <i>close</i> , em alguns instantes em virtude do próprio movimento; em outros, numa aproximação nítida para valorizar a fala da personagem. Durante o movimento, a câmera muda suavemente de posição em relação ao sol (fonte de luz), o que provoca a incidência de raios de luz diretamente na objetiva e resultando em <i>flare</i> na parte superior do quadro; 2) Depois de um instante acompanhando a personagem, a câmera inicia um movimento da esquerda para direita, saindo da personagem para um grupo de pessoas que se contorce no chão, como que num transe. Neste segundo tempo do plano, a câmera deixa a característica testemunhal/observadora, para adotar uma postura de ponto de vista, como que perscrutando os personagens que estão sob as sombras dos cacaueiros, iluminados parcialmente, já que há muita sombra em seus rostos e corpos. A câmera impõe um ritmo conforme o movimento dos atores. Às vezes, enquadrados em plano geral, às vezes, em <i>close</i> . Mesmo sob os galhos das árvores, alguns raios de luz incidem sobre a lente da objetiva, provocando <i>flare</i> .
38	52'38''	<i>Contre-plongée</i>	A câmera inicia o plano num plano conjunto que revela o detalhe de um pé descalço de alguém que está sentado ao lado de outra pessoa. Todo o movimento de câmera é muito brusco ao longo do plano. Ela está à altura do chão no início do plano e sobe para acompanhar um dos personagens que se levanta. Ao enquadrar um dos personagens em <i>contre-plongée</i> , há incidência de luz na objetiva e, conseqüente superexposição. A incidência, que se dá de forma fragmentada, resulta em clarões na imagem, tais como disparos de <i>flashes</i> . A câmera assume uma postura condizente com o estado conturbado dos personagens que estão na cena.
39	52'56''	Plano seqüência	O plano é executado em 11 tempos, tendo como principal característica o movimento, numa associação com a luz no início do plano, do ponto de vista da super e da subexposição. 1) A câmera sai do repouso para acompanhar a personagem feminina que desce as escadas, em plano médio. Este primeiro tempo do plano termina quando ela chega à parte mais baixa da escada e um personagem masculino 1 também é enquadrado. Ele está esperando por ela, com um punhal na mão; 2) Ela sai do quadro e a câmera o acompanha, em plano médio frontal. Ela caminha por zonas de iluminação contrastada, chegando mesmo a ficar subexposto. Este movimento termina com o enquadramento dos dois em contraluz. Os dois ficam parados, um de frente para o outro, em primeiro plano, e vêem um segundo personagem masculino entrar no quadro, em segundo plano. Assim que o personagem 2 abre o portão e entra, ela segue em direção a ele. A câmera fica parada; 3) Enquanto a mulher recebe o homem na parte externa, a câmera acompanha o movimento que o personagem 1 faz em primeiro plano. Ele está silhuetado. A mudança de foco, associada ao movimento no quadro, revelará um personagem masculino 3. Há mudança de foco que mostra que o personagem 1 está acompanhado; 4) A câmera agora priorizará o personagem 3, acompanhando-o com um movimento circular, enquadrando-o de frente. Ele caminha em direção à área externa e, conforme o ambiente fica mais iluminado, o rosto dele é revelado. Ele busca uma saída para o exterior diferente da que escolhe o personagem 1; 5) A câmera faz um movimento da direita para a esquerda para enquadrar o personagem 1 e acompanha-lo assim que inicia o movimento em direção à personagem feminina, com um punhal na mão direita. Antes que alcance a mulher, ele é interrompido pelo personagem 3. A câmera faz um movimento brusco para acompanhar a ação do personagem 3 que esfaqueia o personagem 1. O movimento termina com um plano conjunto em que estão dois personagens 1 e 2, um de frente para o outro; 6) A câmera acompanha o personagem 1 que, ferido, não está desequilibrado e fugindo do personagem 3. A câmera executa, ao longo deste movimento, uma ação circular. Este

			<p>movimento termina quando o personagem 1 está no interior da casa, em segundo plano e o personagem 3 está na porta da casa. O foco está distribuído entre primeiro e segundo plano; 7) A câmera faz movimento para a direita e passa a priorizar o personagem 3 que está no exterior. Executa-se um movimento de 180° em torno dele para mostrar a procura dele por mais alguém, até encontrar o personagem masculino 2. A câmera repete o movimento circular e agora enquadra o personagem 3 de costas, de frente para o personagem 2. O personagem 1 entrará em quadro, desequilibrando-se e ocupando o canto esquerdo do quadro; 8) A câmera reinicia o movimento quando o personagem 1 caminha desequilibrado em direção ao quintal da casa. Ele cai, rola no chão e a câmera o acompanha até que ele segura numa árvore com as duas mãos. A câmera, mais uma vez, executa movimento de circularidade para enquadrar o personagem 1 de costas e a aproximação do personagem 3 que vem na direção do primeiro; 9) Quando o personagem 3 chega no quintal está o 1, a câmera faz um novo movimento para a esquerda para priorizar a ação do personagem 3 que corta uma das mãos do personagem 1. Ele cai no chão e a movimentação da câmera continua, indo em direção ao personagem que caminha desequilibrado em direção ao muro. O personagem 3 volta ao quadro e, no final do movimento, está enquadrado de costas em primeiro plano enquanto o personagem 3 está em segundo plano. A profundidade de campo é grande, mas o foco está concentrado no primeiro plano. A luz é difusa. Conforme o personagem 1 caminha desequilibrado, em segundo plano, a câmera faz ajuste de quadro, sempre mantendo o personagem 3 enquadrado parcialmente; 10) Após alguns instantes operando no sentido de ajustar o quadro, a câmera faz um movimento para enquadrar a investida do personagem 1 que para cima do personagem 3. A câmera assume um novo ângulo de ataque, ficando assumindo um <i>contre-plongée</i> que enquadra as pessoas que testemunham a ação dos dois personagens. A câmera está próxima e mostra ação do personagem 3 que corta o pescoço do personagem. A câmera está nivelada com o rosto do personagem 1 que está ajoelhado; 11) O personagem 3 sai do quadro momentaneamente e a câmera mantém as testemunhas no quadro para, depois de alguns instantes voltar a enquadrar o personagem 3 de costas, o personagem 1 no chão ferido e o personagem 2 em pé, olhando a briga. Conforme o personagem 3 se aproxima do personagem 1 que está deitado no chão, a câmera executa um movimento de 180° em relação ao personagem 3, primeiro apenas enquadrar os pés do 3 e o 1 no chão e, depois que completa o movimento semi-circular, subindo para enquadrar o personagem 3 em plano médio.</p>
40	57°53''	Plano seqüência	<p>O plano é caracterizado por um longo movimento, associado a uma mudança de ambientes que implica no controle de fotometria durante o plano e no controle de foco seletivo. Há um personagem principal na tomada e a câmera acompanhará a ação dele, suas mudanças de espaço e deslocamentos enquanto fala. O plano é dividido em 10 tempos. 1) O plano inicia com o enquadramento do personagem de costas, em contraluz que entra pela janela. Há grande superexposição, de modo que primeiro e segundo plano estão indefinidos e a imagem está esbranquiçada. A superexposição do primeiro tempo é justificada pela continuação do plano; 2) A câmera executa o primeiro movimento, acompanhando o personagem que sai da janela, da esquerda para a direita, aproximando-se da cama onde está um copo coberto por lençol branco. O controle de luz se dá naturalmente, sem que seja necessário mudança na fotometria. A imagem que estava superexposta na contraluz inicial agora está equilibrada do ponto de vista da luz, pois o interior do quarto está mais escuro. A câmera para por alguns segundos; 3) A câmera fará novo movimento de acompanhamento quando o personagem caminhar da esquerda para a direita, em direção a um dos quartos da casa. Ele atravessa dois quartos para, depois, chegar ao ambiente onde pisa sobre folhas e frutos secos. Neste terceiro tempo, o personagem para olhando para o chão e a câmera continua uma aproximação gradual; 4) A câmera é aproximada do personagem que continua caminhando devagar e faz um movimento semi-circular em torno dele para enquadrá-lo de frente. Ao assumir novo ângulo de ataque, duas janelas e uma porta provocarão contraluz intensa e superexposição, amenizada pelo fechamento de diafragma. O personagem retorna à parte da casa mais afastada da janela e este movimento finaliza num plano conjunto que enquadra o personagem principal e um segundo que está sentado; 5) O personagem continua caminhando da esquerda para a direita. Ao acompanhá-lo, a câmera enquadrará, de frente, partes de duas janelas abertas. Novo controle de fotometria é feito para evitar a excessiva superexposição. O personagem está enquadrado de costas e caminha em direção a uma das janelas, repetindo o enquadramento inicial da tomada, tanto no tamanho do quadro quanto no nível de superexposição. É possível, contudo, identificar um pouco melhor o segundo plano composto pela vegetação do lado externo, ao contrário do primeiro tempo, em que não é possível tal distinção; 6) a câmera sairá do repouso novamente quando o personagem deixar a janela. A</p>



			<p>câmera faz um movimento semi-circular de 90° para enquadrar o personagem de frente. A janela ao fundo é mantida no quadro e há novo controle de fotometria com fechamento de diafragma, proporcionando subexposição da imagem. Esta subexposição será justificada pela mudança de ambiente na parte final do plano. O personagem caminha até a varanda da casa, onde estão vários homens armados. Pela quantidade de luz que ilumina o ambiente, se a fotometria não tivesse sido ajustada a superexposição provocaria grande superexposição, pois o ambiente é coberto, mas não tem paredes. No final deste movimento, o personagem está enquadrado em <i>close</i>, de perfil, em primeiro plano. Há foco seletivo, que destaca o personagem principal em primeiro plano. A profundidade de campo é pequena e os homens, em segundo plano, estão desfocados; 7) A câmera continua o movimento acompanhando o personagem que caminha entre os homens armados na varanda. Há mudança de foco acentuada, pois o foco estava concentrado num primeiro plano acentuado (rosto do personagem). Ele caminha até o meio da varanda e para; 8) o personagem faz a volta e retorna em direção à câmera, que encerra este movimento enquadrando-o em <i>close</i>. Para finalizar este movimento, a câmera executa movimento semi-circular de 90°, enquadrando um outro personagem que se vê em segundo plano, no interior da casa. O foco está indefinido, entre o personagem e o interior da casa, o que será explicado pela continuidade da ação dos atores; 9) Quando o personagem principal do plano sai de quadro, para o lado direito, o personagem que está no interior da casa caminha em direção à área externa, passando em frente à câmera, descendo as escadas da varanda da casa. A câmera então prioriza-o, fazendo ajuste de quadro para registrar, de cima da varanda, toda a sua ação, até que o personagem principal retorne ao quadro. O personagem principal é enquadrado parcialmente de costas, em primeiro plano, enquanto o segundo personagem caminha; 10) Antes que o segundo personagem saia do quadro, contornando a casa, que é o que parece que ele vai fazer, a câmera faz movimento semi-circular, de 90° para enquadrar, em plano conjunto, o personagem principal e outros dois atores (um na janela e outro encostado na parede) em segundo plano. Durante o movimento, há ajuste de fotometria, já que a varanda está mais escura que a área externa por onde caminhou o personagem 2. O foco volta a estar concentrado no personagem principal.</p>
41	1h01'27''	Plano conjunto/plano seqüência	<p>A imagem tem profundidade de campo, de modo que tudo está em foco: o personagem, no centro da imagem e em primeiro plano, e os animais em plano intermediário. Em segundo plano mais distante, o foco a imagem perde um pouco de definição. A tomada é realizada em dois tempos: 1) A câmera fixa acompanha o deslocamento do personagem até o cocho onde se alimentam os animais, ao centro do quadro. Neste primeiro tempo, os animais estão enquadrados; 2) À medida em que o personagem se posiciona para sentar e se deitar no cocho, sobre a comida dos animais, a câmera executa movimento de aproximação. A câmera sai do plano conjunto, quando estava em repouso, para um <i>close</i>, enquadrando o rosto do personagem que está coberto por uma espécie de coroa feita de folhas secas.</p>
42	1h02'10''	Plano conjunto/Plano seqüência	<p>A iluminação do plano é homogênea. É interior. O plano está dividido em 10 tempos: 1) Inicialmente, a câmera enquadra os personagens sentados em torno da mesa, em plano conjunto. Em segundo plano, estão os dois personagens principais da tomada. Um deles está sentado, com um galo nas mãos (personagem 1) e outro está de pé (personagem 2); 2) Depois de 53 segundos parada, apesar de operada na mão, a câmera inicia o primeiro movimento para acompanhar a ação do personagem principal do plano. Ele caminha em direção à câmera contornando a mesa onde os personagens estão. A câmera acompanha este deslocamento, fazendo ela também um movimento ao redor da mesa para manter o personagem enquadrado de frente. O movimento termina quando o personagem 1 para e se apoia no encosto da cadeira onde uma mulher está sentada. Três personagens estão enquadrados em plano conjunto; 3) A câmera continua acompanhando o deslocamento do personagem quando ele retoma o movimento em direção ao personagem 2 que estava de pé no início da tomada. A câmera executa movimento semi-circular em torno do personagem 1, enquadrando-o de costas parcialmente e o personagem 2 de frente. O foco é levemente seletivo e enfatiza o personagem 2 que de frente escuta o primeiro; 4) Quando o personagem vira o rosto para a esquerda, para continuar falando direcionando o olhar e se dirigindo à mesa, a câmera faz um sutil movimento para manter o quadro e acompanha o novo deslocamento do personagem 1. A câmera repete o movimento semi-circular de 180°, enquadrando o personagem 1 de costas novamente e desta vez, por meio de um leve foco seletivo, priorizando uma mulher, em segundo plano; 5) Depois de alguns segundos, o foco seletivo muda para o personagem 1 que volta a caminhar em círculo, de</p>

			<p>modo que sete personagens estejam em segundo plano, em torno da mesa. O personagem 1 sai de quadro e com profundidade de campo distribuída por toda a mesa, a câmera registra o transe da mulher sentada na ponta da mesa; 6) Quando a personagem, em transe, cai no chão, a câmera faz um movimento brusco para o lado esquerdo, a fim de enquadrar a personagem caída. O personagem 2 entra em quadro para tentar ajudá-la. Ele consegue acalmá-la e se posiciona para pegá-la no colo; 7) A câmera voltará a ser deslocada no espaço quando o personagem se levantar com a mulher no colo. Eles passam na frente da câmera, indo em direção ao corredor que dá acesso aos quartos da casa. A câmera para e registra a entrada do personagem que socorre a mulher entrando por uma porta. Antes que eles saiam do quadro, uma outra personagem feminina entra em quadro, assim como o personagem 1 que volta ao quadro assim que homem e mulher socorrida entram pela porta do quarto; 8) Assim que o personagem 1 corre em direção à porta por onde entraram homem e mulher socorrida, a mulher 2 também corre em direção à porta e câmera inicia novo deslocamento. O personagem 1 consegue abrir a porta com dificuldade e entra no quarto, o mesmo que faz a mulher 2 que entra no quart e segue em direção à cama, saindo de quadro. A câmera que a acompanhava segue em frente para enquadrar o personagem 1 de costas olhando pela janela; 9) O personagem 1 deixa a janela e volta a olhar para o interior do quarto, ficando de perfil em relação à câmera que, concomitantemente, faz um movimento semi-circular, mudando o ângulo de ataque e enquadrando o personagem 1, em primeiro plano, e um outro homem em segundo. O personagem 1 olha para em direção à cama; 10) A câmera faz nova mudança de ângulo de ataque, deslocando-se 180° em torno do personagem 1, para enquadrá-lo parcialmente de costas, com a mulher socorrida deitada na cama em segundo plano. Antes que o plano termine, a câmera ainda fará movimento de recuo para aumentar o campo da imagem, enquadrando também os outros cinco personagens que a assistem.</p>
43	1h06'11''	Plano sequência	<p>Plano sequência executado em cinco tempos, com movimentos de <i>travelling</i> com câmera na mão. O movimento de câmera do plano é motivado pela disposição dos homens armados sentados em torno do largo e o deslocamento de um personagem principal dentro da tomada: 1) A câmera apresenta 18 personagens armados, sentados ou agachados em uma das laterais de um largo. No movimento de <i>travelling</i> da esquerda para a direita, a câmera busca manter a linha do horizonte sem revelar o que em segundo plano, enquadrando os que estão em primeiro plano de um pouco abaixo dos joelhos para cima. Conforme a câmera se desloca lateralmente, muitos dos personagens desviam as armas e até a retiram do caminho para que o operador da câmera se desloque. Este primeiro movimento encerrará quando a câmera subir para enquadrar o personagem principal da tomada em plano médio, de perfil, depois que ele gira o corpo e muda a direção em que estava caminhando; 2) A câmera acompanha lateralmente o personagem que caminha da direita para a esquerda, revelando, em segundo plano próximo, outros vários homens armados. O movimento da câmera é ritmado pelos passos do personagem que está como que fiscalizando a disposição dos homens em torno do largo. Após alguns passos, o personagem para e muda a direção, saindo do quadro; 3) A câmera continua o movimento para a esquerda, indo em direção à lateral oposta à inicial, realizando agora um movimento de <i>travelling</i> da esquerda para a direita, passando por 32 personagens. Quando muda a direção, do movimento, o operador da câmera precisa descer um degrau, o que provoca um movimento brusco na imagem; 5) Após enquadrar o 32º personagem, a câmera executa um movimento exemplar do que a cinematografia americana chama de <i>going to meet them</i> (“indo encontrá-los”). À medida que o personagem caminha para a frente, a câmera segue em sua direção, saindo de um plano geral para um plano mais próximo, em que o personagem principal está em primeiro plano. A composição final do plano enquadra este personagem que fica de costas para a câmera e a maior parte dos atores que estão armados em torno do largo. A profundidade de campo é grande. Não chega a ser um foco profundo, pois as fachadas das casas, em segundo plano, estão levemente desfocadas.</p>
44	1h09'48''	Plano sequência	<p>A câmera realiza um contramovimento, característica até aqui recorrente na cinematografia do filme. Após alguns segundos em repouso, enquadrando um dos personagens (chamaremos de personagem 2), a câmera faz movimento em relação ao deslocamento do personagem 1 (vestido de branco). À medida que o personagem 2 caminha para frente, a câmera se move de modo que o fundo muda, até enquadrar, em segundo plano, um terceiro personagem, com o personagem 2, em primeiro plano. O foco seletivo, neste momento, destaca o personagem 3. O segundo contramovimento é realizado depois que o personagem 1 gira o corpo e fica de frente para a câmera. Após alguns</p>

			instantes, quando ele volta a falar com o personagem 2, a câmera faz o movimento semi-circular, enquadrando o personagem 3, em segundo plano. O foco seletivo destaca o personagem 1 a longo da tomada.
45	1h11'08''	Plano sequência	1) A câmera executa um <i>travelling</i> da esquerda para a direita, registrando os vários corpos feridos ao chão. Depois de 27'', o operador de câmera começa a subir os degraus, para caminhar por entre os corpos num movimento que é tanto de aproximação, contramovimento e afastamento: 1) Após subir os degraus, a câmera inicia um movimento de aproximação associada a uma variação de contramovimento, em que a câmera avança em direção ao personagem que faz um discurso diante dos corpos e homens feridos, fazendo com que o fundo se mova. Inicialmente o contramovimento e da esquerda para a direita, depois da direita para esquerda e mais uma vez da esquerda para a direita; 2) Ao alcançar 1h13'19'' de filme, quando o personagem para rapidamente, a câmera inicia um movimento de afastamento para logo depois continuar acompanhando o personagem principal que volta a caminhar. O ritmo da câmera acompanha os passos lentos do personagem que volta a parar novamente e a câmera avança em direção ao seu rosto para enquadrá-lo em <i>close</i> . Nesta parte final, o foco é seletivo e isola o personagem diante do cenário em segundo plano.
46	1h13'28''	Plano sequência	O plano é executado em 5 tempos: 1) A câmera está parada, enquadrando um homem que se aproxima caminhando por dentro da vegetação. Ele está cercado por folhas e galhos de árvores. 2) A câmera sai do repouso depois de alguns segundos, acompanhando a caminhada do homem que procura por alguém por entre as árvores e plantas. Há, alguns corpos encostados nos troncos de algumas árvores. A disposição das árvores, e das luzes e sombras é fundamental para o comportamento da câmera, pois o personagem atravessa zonas tanto de super quanto de subexposição. Além disso, o personagem ainda está vestido de branco, o que resulta em muita superexposição quando ele é iluminado pela luz dura do sol. Por isso, neste segundo movimento, a câmera faz 8 ajustes de fotometria: 4 aberturas 4 fechamentos de diafragma, buscando fazer as compensações necessárias ocasionadas pela mudança brusca na iluminação; 3) Neste terceiro tempo, a movimentação da câmera é motivada pela mudança no ângulo de ataque. O personagem principal da tomada continua em primeiro plano, mas a câmera faz um movimento semi-circular de 90° para enquadrar, em segundo plano, uma mulher que se aproxima gradualmente dele, sem que ele veja. Ela está em zona de subexposição. O ritmo da câmera segue no sentido de sempre manter esta personagem feminina enquadrada, ainda mantendo o personagem principal em primeiro plano, em plano médio. Enquanto ele fala com alguém que está à sua frente, sem que este seja enquadrado, a mulher se aproxima dele. Aos poucos, a personagem feminina entra na mesma zona de iluminação que o personagem principal e quando o personagem até então oculto leva a mão direita ao rosto do principal, a mulher se aproxima e esfaqueia-o (personagem principal); 4) A câmera assume um ângulo de <i>contra plongée</i> , enquadrando a mulher que continua desferindo golpes de faca contra o homem. O ângulo da câmera prioriza a mulher que chega a ser enquadrada em plano médio. O enquadramento sofre variações ao longo deste quarto tempo do movimento, mas finda com este plano médio em que o homem ainda oculto segura a mão dela fazendo com que ela pare de dar facadas no personagem principal. A câmera mantém este quadro enquanto ela fala porque matou o homem; 5) Quando o homem solta o braço dela e a mulher começa a deixar o lugar, a câmera volta a ser posicionada na altura do rosto dos personagens e enquadra o personagem até então oculto de costas, no canto esquerdo do quadro, enquanto a mulher se distancia, até desaparecer do quadro. Conforme a mulher se distancia, há mudança de foco que, no final, prioriza o homem em primeiro plano; 6) Assim que a mulher desaparece completamente, a câmera faz um movimento sutil para enquadrar o personagem em <i>contra plongée</i> , ainda sem revelar o rosto dele e mantendo-o no canto esquerdo do quadro. O movimento é condizente a trama.
47	1h17'59''	Plano sequência	1) Contramovimento em que a câmera se move junto com a personagem feminina, mudando o fundo até enquadrá-la ao lado do personagem masculino; 2) A câmera enquadra homem e mulher e faz um movimento brusco quando a mulher avança para cima do homem com o punhal erguido; 3) Quando o homem reage com palavras ao ato dela, a câmera se afasta na mesma velocidade com que ela também se afasta do homem. O foco é seletivo e prioriza-o,

			<p>executando um movimento de 180°, mantendo-a no quadro, em segundo plano desfocado; 4) A câmera para quando ela, mais uma vez, ameaça desferir um golpe e ele reage aumentando o tom de voz e, num movimento lento de corpo, fica de frente para ela. À medida que ele fica de frente para ela, o foco seletivo enfatiza a mulher, em segundo plano. Ele está de costas e faz um movimento brusco, abaixando-se; 5) Conforme ela também se abaixa, para ficar no mesmo nível que ele, a câmera também muda o ângulo, nivelando-se com os personagens e fazendo um movimento de 90° para enquadrá-los, de passagem, num plano de dois (<i>two shot</i>) e, prolongando o movimento para um plano conjunto que também enquadrará o corpo do homem assassinado em segundo plano próximo, onde também está um animal. A postura da câmera é de mantê-los enquadrados, nivelando-se com os personagens; 6) Posicionada de frente para o personagem masculino, a câmera registra a ação em que ele projeta o corpo para cima do dela que, acuada, tenta recuar e se deita. O plano se torna cada vez mais próximo à medida que ele a assedia. Ele a beija. O foco é indefinido, concentrando-se e variando na região dos rostos de ambos, o que é propiciado pela pequena profundidade de campo.</p>
48	1h21'24''	Plano sequência (plano geral)	<p>O plano sequência é executado, em grande parte, em plano aberto (abrangendo toda a cena), numa associação entre movimento e quadro estático, onde os personagens é que vão se movimentar. A luz é dura. Não há superexposição.</p> <p>Durante todo o plano, a profundidade de campo é grande: 1) A câmera enquadra, em plano geral, uma vasta área de grama. Do lado direito, alguns pedaços de tronco, num primeiro plano. Em segundo plano, mais distante, uma casa. Do lado direito, na direção da casa, duas árvores. A profundidade de campo é grande. É neste quadro que um personagem entrará, com uma arma na mão direita e conduzindo um animal com a esquerda: 1) O primeiro movimento do plano inicia quando o personagem entra no quadro. A câmera o acompanha da esquerda para a direita, mantendo a casa em segundo plano, até o momento em que ele deixa o cavalo próximo a pedaços de madeira, para depois de alguns metros começar a caminhar na direção de um homem que sai da casa para recebê-lo. O movimento de acompanhamento que a câmera faz finda quando o personagem que o recebe responde que “Santana morreu”, a pessoa por quem ele procurava. A câmera mantém o quadro, apenas fazendo o ajuste para manter o personagem inteiramente enquadrado; 2) Durante o segundo tempo do plano, a câmera ficará parada registrando a ação em plano aberto. O personagem principal do plano caminha em direção à casa, parando por alguns segundos no percurso. Ao chegar na parte mais alta do morro onde a casa está construída, ele recebe dois tiros do homem que o recepcionou. Depois dos dois disparos, o atirador se aproxima para disparar mais uma vez.</p>
49	1h23'53''	Plano sequência	<p>A câmera sairá do repouso para um movimento de câmera em que o ritmo é ditado pela movimentação dos atores. 1) Câmera posicionada no interior de um quarto. No quadro estão as duas janelas abertas. As cortinas ajudam a filtrar a luz. Na janela da esquerda, em que a cortina balança mais com o vento, há maior superexposição. Entre as duas janelas, um criado mudo com um crucifixo. Do lado esquerdo, parte de uma cama onde o personagem principal do plano está deitado; 2) O primeiro movimento de câmera acontece quando o personagem se levanta da cama e caminha em direção ao exterior do quarto. A câmera faz um sutil movimento da esquerda para a direita, para depois (com operador caminhando de costas) acompanhar o personagem, enquadrando-o de frente. Ele passa por duas portas, para entrar num outro quarto, onde estão várias pessoas. Ele faz uma breve parada, antes de se aproximar das pessoas; 3) O personagem caminha em direção à janela, onde uma mulher olha para o lado externo. A câmera faz um movimento semi-circular em torno dele, mantendo-o no quadro e também enquadrando a mulher que está na janela. Neste segundo quarto, há mais luminosidade que o primeiro, no entanto não há compensação com fechamento de diafragma, por exemplo. A câmera é mantida parada e a mulher fica de frente para o personagem principal; 4) A câmera fará novo movimento para acompanhar a mulher que caminha na direção da câmera, passando ao lado do personagem principal. O foco seletivo a acompanha e, no final deste tempo, ela está em primeiro plano focada com o personagem principal em segundo plano desfocado; 5) A câmera executa outro movimento novamente para acompanhar o personagem masculino que passa por trás dela. O foco seletivo agora está nele, no segundo plano, próximo à cama onde uma mulher está deitada. Outros dois personagens estão em quadro. Mantido este enquadramento, é o foco que acompanha o ritmo da ação. Concentra-se na expressão dele quando ela está em silêncio e volta para ela quando ela volta a</p>

			falar.
50	1h25'45''	Plano seqüência	<p>A câmera associa movimento, mudança de ponto de vista e foco num plano executado em diferentes tempos com variação de movimento e de enquadramento: 1) A câmera inicia o plano já em movimento da direita para a esquerda, num <i>close</i> de perfil do personagem principal do plano, para depois fazer um sutil movimento de 90° para mostrar outras pessoas no interior de um quarto velando um corpo. Este movimento é associado com uma mudança de foco que prioriza o segundo plano e desfoca a lateral do rosto do personagem. Neste primeiro tempo da tomada, o foco seletivo voltará para o rosto do personagem principal que, após olhar para o interior do quarto gira a cabeça e olha para o lado oposto; 2) Com foco seletivo no personagem principal, a câmera retoma o movimento espacial, enquadrando o personagem de frente. Quando ele entra num outro espaço da casa, a câmera inicia um movimento de 180° em torno do personagem que para diante de um corredor. Ele está desfocado, em primeiro plano. A câmera faz um ajuste de quadro, movimentando-se para a esquerda, para enquadrar a mulher que entra em quadro, justificando o foco seletivo em segundo plano. Enquanto ele fala, a mulher atravessa o quadro e entra num quarto. O foco seletivo volta a enfatizar o personagem principal quando ele vira o rosto bruscamente para o lado esquerdo, lugar para onde ele continua a ação; 3) O personagem caminha na direção para a qual olha e a câmera o acompanha à medida em que faz um movimento de 90° para enquadrá-lo em primeiro plano e um outro personagem, em segundo plano. Enquanto o personagem segue pelo lado direito, a câmera vai para o lado esquerdo da mesa, no mesmo ritmo dos passos do personagem. Câmera e personagem se encontram após a volta em torno da mesa e os dois personagens são enquadrados ao mesmo tempo. O foco seletivo define a ênfase, mudando de definição conforme a fala de cada um dos dois. Após a fala do segundo personagem, o foco retorna ao principal; 4) A fala volta ao personagem principal e ele retoma o movimento indo em direção ao cofre que está na sala. O movimento que ele faz é brusco. Enquanto ele abre o cofre e atira no chão vários pequenos objetos que estão no interior do cofre, a câmera faz um movimento para a esquerda enquadrando o personagem 2 de costas, no canto esquerdo do quadro. O foco está no personagem principal, em segundo plano; 5) A câmera faz novo movimento espacial depois que o personagem principal tira o punhal da cintura e fica de frente para personagem 2 novamente. Inicialmente, a câmera abre o quadro afastando-se da mesa e depois se aproxima inicia a aproximação do personagem principal que caminha em direção ao segundo, contornando a mesa. A câmera faz um movimento de 180° em torno dele, enquadrando-o, parcialmente, em primeiro plano e o personagem 2 em segundo plano. O personagem 2 exhibe uma arma. O foco seletivo está concentrado nele; 6) A câmera faz movimento de 90° para mostrar a expressão do personagem principal. O foco está concentrado nele que gira no sentido contrário ao da câmera, olhado para trás.</p>
51	1h30'21''	Plano geral	<p>Câmera enquadra, em plano geral, várias pessoas se banhando num rio. É o único recurso ao <i>zoom</i> ao longo do filme. O movimento de zoom registra ainda mais pessoas se banhando no rio, além das que aparecem inicialmente no plano. O movimento é rápido e preciso. Após o movimento, o plano ainda é mantido por alguns segundos. A imagem tem muita profundidade de campo. A luz é dura.</p>
52	1h30'46''	Plano seqüência	<p>1) A câmera está fixa e enquadra, em plano geral, parte de uma paisagem. Aos poucos, os personagens entram em quadro e atravessam a imagem. A câmera está posicionada em zona de sombra e o espaço que será percorrido inicialmente pelos personagens está sob sol. A imagem está levemente superexposta na parte superior, principalmente nas partes brancas dos figurinos dos atores; 2) Quando os personagens estão concentrados na lateral esquerda do quadro, a câmera sai do repouso para acompanhar a caminhada das pessoas por uma trilha no meio da vegetação. A câmera objetiva manter os personagens em plano conjunto, avançando, juntos, para o interior da plantação. A câmera abre caminho para a passagem dos personagens. Folhas estão em primeiro plano o tempo todo, balançando em virtude da passagem do operador da câmera. Quando os personagens atravessam uma zona de sombra mais densa, a câmera inicia associa esta movimentação de acompanhamento com um movimento semi-circular de 90° para enquadrar os personagens lateralmente. No final deste segundo tempo da câmera, o operador se afasta um pouco para trás, a fim de aumentar o tamanho do quadro, incluindo</p>

			<p>todos os personagens e mais elementos do ambiente. Personagens e câmera param. A imagem, de modo geral, é subexposta, com pequenas áreas de superexposição na lateral esquerda inferior do quadro. Há pequenas marcas da luz em troncos, folhas e chão provocadas pelos raios que atravessam os galhos.</p>
53	1h32'26''	Plano sequência	<p>Plano caracterizado por movimento de câmera com incidência de luz na lente da câmera. Para descrição da tomada, será necessário dividi-la em tempos, pois a câmera muda de direção e de ângulo de ataque várias vezes ao longo dos mais de cinco minutos de movimento. O ritmo da câmera acompanha o ritmo dramático dos atores: 1) Câmera inicia plano já em movimento de acompanhamento de personagem feminina 1 que caminha direção à zona sombreada onde estão os personagens do plano anterior. Ela atravessa o espaço e sobre a roupa e rosto dela são projetados raios de luz. Este primeiro tempo funda num plano conjunto em que a personagem feminina está no canto direito da imagem. No centro, ao fundo e ao lado esquerdo, estão outros personagens. O foco é seletivo e a destaca no quadro. A câmera que inicia o plano enquadrando-a de frente termina o primeiro movimento posicionada de modo a evidenciar mais o lado esquerdo do rosto da personagem; 2) A câmera inicia movimento da direita para a esquerda, ajustando o foco, enquadrando personagem masculino que entra no quadro. A câmera é afastada, aumentando o número de elementos na composição. Nestes movimento lateral, inicia-se a incidência de luz diretamente na objetiva da câmera, resultando em <i>flare</i>, no canto superior esquerdo da imagem, região da imagem onde haverá, em diversos momentos, superexposição. O ritmo da câmera acompanha o da ação do personagem masculino principal na tomada, acompanhando os passos lentos que ele dá para frente, até se apoiar no tronco de um cacaueiro, se desequilibrar e cair de joelhos com um galo nas mãos. Quando ele solta o animal e coloca sangue pela boca, a câmera está à altura do rosto dele no chão. Ele está em zona onde há muita incidência de luz e há superexposição na roupa branca que ele usa. O movimento encerra depois que ele pega folhas secas em meio à lama e leva a cabeça ao chão. A câmera está bem próxima do personagem e o foco é indefinido; 3) A indefinição do foco no movimento anterior é justificado pelo movimento que câmera faz no terceiro tempo, de baixo para cima, ao nível do personagem no chão, para enquadrar uma segunda personagem feminina que está em segundo plano. Configura-se uma mudança de foco seletivo. Quando a câmera a enquadra inteiramente, o foco já está concentrado nela. Conforme a personagem caminha em direção ao lago, do lado esquerdo do quadro, o operador se levanta, saindo do nível do chão para acompanhar o movimento da personagem. A imagem é superexposta resultando em <i>flare</i> na parte superior esquerda do quadro e também no centro da imagem. O movimento da câmera é lento, no ritmo dos passos da personagem que estará enquadrada por inteiro neste tempo da câmera. O contra-luz intenso será reduzido quando a câmera descer ao nível do lago, acompanhando a personagem. A superexposição reduz. O operador entra na água para fazer um movimento semi-circular em torno da personagem para enquadrá-la de frente; 4) A câmera faz movimento de cima para baixo para enquadrar a personagem em <i>contre-plongée</i>, em primeiro plano, buscando revelar os personagens e ação que acontecerá em segundo plano. O quadro mantém a personagem cantando em primeiro plano e a personagem feminina que aparece no início da tomada também enquadrada em segundo plano. Há superexposição nos rostos das duas personagens e na roupa da que está em primeiro plano. Ao longo deste quarto tempo, a câmera fará um sutil ajuste, conforme o movimento da personagem em primeiro plano quando ela olha para o lado direito do quadro; 5) Um novo movimento da câmera se iniciará dentro do plano quando quatro personagens masculinos, em segundo plano, caminharem em direção a corpo que está no chão. A câmera fará movimento da esquerda para a direita, associado à mudança de foco, e tirando de quadro a mulher em primeiro plano. Está ainda associado a este movimento e à mudança no foco, a alteração do ângulo de ataque, que abandona o <i>contre-plongée</i>. A câmera acompanha o deslocamento dos homens que levam o corpo, acompanhados de três mulheres. Eles eixam a área iluminada com luz dura para seguir em direção ao interior da mata. O plano termina instantes depois da saída dos personagens de quadro.</p>
54	1h37'43''	<i>Travelling</i>	<p>1) <i>Travelling</i>, com a câmera na mão, da esquerda para a direita, preenchendo o quadro com folhas iluminadas pela luz do sol. A</p>

			<p>câmera faz este movimento até enquadrar vários personagens de pé, em círculo; 2) O <i>travelling</i> inicial dá lugar a um movimento de aproximação da cena. A câmera é movimentada para o interior do círculo feito pelas pessoas e enquadra um homem amarrado e ajoelhado no centro da roda. A câmera avança para enquadrar a cabeça e as costas dele.</p>
--	--	--	---

## ETNOGRAFIA FÍLMICA (DECUPAGEM)

Filme: *Lavoura Arcaica*

Direção: Luiz Fernando Carvalho

Direção de Fotografia: Walter Carvalho

Plano	Tempo (início do plano)	Tipo	Descrição
Créditos	-	-	-
1	00'46	Plano sequência	Câmera inicia o plano em movimento, da esquerda para a direita. O foco é impreciso, mas identifica-se um lençol de uma cama, iluminado lateralmente. A imagem é contrastada. A câmera percorre a área do lençol para, depois de alguns segundos, enquadrar o rosto do personagem André <sup>142</sup> . Aos poucos, a câmera faz movimento de aproximação, revelando o rosto e parte do corpo do personagem que está iluminada. A cabeça do personagem está sob uma sombra densa. A câmera para e acompanha a expressão facial e corporal do personagem que está se masturbando. Sem evidenciar, a câmera alterna o movimento entre o seu rosto e as mãos. A câmera prioriza o lado esquerdo do corpo do personagem e a luz dura ajuda a evidenciar os detalhes de um corpo magro, revelado pela ossatura do tórax.
2	2'00''	Plano detalhe	A câmera enquadra a pele do personagem, desfocada e instantes depois, os dedos entram em quadro, em foco. A luz é suave e a imagem fica ainda mais fluida por causa da pouca profundidade de campo. O segundo plano é totalmente escuro. Sem evidenciar o movimento acompanha de perto o movimento brusco do ato da masturbação. O foco, definido em pequena área, evidencia os detalhes da pele arrepiada.
3	02'36''	<i>Close</i>	O quadro é inteiramente tomado pelo rosto do personagem, evidenciando sua expressão de prazer. O foco da câmera está sutilmente concentrado na região da barba. A luz que ilumina o rosto dele é suave e lateral, clareando o lado esquerdo do rosto e gerando sombra no lado direito. A câmera e mantida fixa e acompanha o movimento que o personagem André faz com a cabeça. Na parte final do plano, a luz proporciona uma divisão no rosto dele, de um lado luz e do outro, sombra, de tal modo que o olho esquerdo está visível e o direito não. A linha divisória é claramente notada no nariz. Nas partes laterais superiores da imagem, revela-se um segundo plano, onde está o corpo do personagem, iluminado suavemente. NO final do plano, o rosto do personagem ocupará, majoritariamente, a porção esquerda da imagem.
4	04'11''	Câmera subjetiva	A câmera é uma subjetiva do personagem e dá a sensação de que ele olha para o teto claro, onde há um lustre e onde são projetadas as sombras retangulares, aparentemente de uma janela. Lustre e sombras fazem movimento suave e a câmera permanece fixa.
5	04'35''	<i>Close</i>	Câmera fixa no rosto do personagem André que continua deitado e olhando fixamente para o teto. Depois de alguns segundos, ele vira a cabeça para o lado. A luz é a mesma do plano 3, resultando num contraste de luz suave e sombras. O foco agora está concentrado um pouco acima do olho direito. O rosto dele ocupa, inicialmente, a porção esquerda da imagem, e depois o lado direito, evidenciando o lado esquerdo do seu rosto, a parte mais iluminada.
6	05'40''	Plano conjunto	A câmera está posicionada de dentro de um quarto e utiliza os limites da porta para emoldurar o personagem que está deitado no chão do outro espaço iluminado da casa. A câmera acompanha o movimento brusco do personagem que se levanta rapidamente do chão e veste a roupa e sai de quadro. Em primeiro plano, a porta e seus limites estão desfocados. Em segundo plano, estão partes da cabeceira da cama, de uma cadeira e um quadro na parede. Depois de alguns segundos, o personagem entra novamente no quadro, entrando no compartimento onde está a câmera. Ele caminha em direção à porta do quarto, espaço que está suavemente iluminado por uma luz de baixa temperatura de cor. Neste plano, há diferentes fontes de luz, há um esquema de iluminação. 1) Há a luz pensada para o quarto, onde estão as partes da cabeceira da cama e da cadeira. A temperatura da luz neste ambiente está bem próxima da luz do dia, aparentando ser uma luz natural; 2) uma luz de vela para o interior do quarto, onde a câmera está e para onde André caminha; 3) uma luz para o exterior do quarto, onde seu irmão Pedro está, depois que

<sup>142</sup> Selton Mello....André

Raul Cortez....pai

Juliana Carneiro da Cunha....mãe

Simone Spoladore....Ana, a irmã mais nova

Leonardo Medeiros....Pedro, o primogênito

Caio Blat....Lula, o caçula

Denise Del Vecchio....prostituta



			André abre a porta. O irmão de André entra no quadro primeiramente em penumbra, para depois entrar na zona de luz externa ao quarto. Ele ainda entrará mais no quarto, ficando na mesma zona de iluminação de André. Iluminados por esta luz de vela, eles se abraçam. Pedro entrará no quarto e o lado esquerdo de seu rosto será iluminado pela luz da vela.
7	07'42''	<i>Travelling</i>	Da esquerda para a direita, a câmera executa movimento de <i>travelling</i> , enquadrando uma criança, da cintura para baixo, correndo por entre a vegetação. Em primeiro plano, desfocado, passam as partes dos troncos de árvores.
8	07'49''	Plano detalhe	Câmera enquadra os pés do menino que movimentam por entre as folhas secas de uma árvore. Parte da imagem está iluminada pela luz do sol, a outra sob sombra.
9	08'03''	Plano detalhe (movimento)	A câmera enquadra parte do corpo do menino que está sentado debaixo das árvores, com os pés por entre os galhos secos. A câmera percorre o corpo do menino, iniciando o movimento nas pernas dele, subindo para o calção que evidencia o ato da masturbação, depois enquadrando as duas mãos sob as pernas e concluindo o movimento no detalhe dos pés, num segundo plano. Há uma mudança de foco precisa no momento em que a câmera enquadra os pés. O plano é também iluminado por luz suave, contrastando suavemente com as sombras delicadas.
10	08'20''	Plano detalhe	Câmera acompanha o movimento das mãos do menino que cobre o próprio corpo com as folhas secas. O foco está concentrado nas folhas e a luz é suavizada pelas sombras proporcionadas pelas folhas das árvores.
11	08'27''	Plano médio	A câmera enquadra o menino coberto pelas folhas secas, apenas com o rosto, a mão e parte do braço direito à mostra. Em primeiro plano, as folhas de uma planta estão desfocadas, criando uma espécie de moldura. Suaves pontos de luz são visíveis no rosto e nas folhas que cobrem o corpo do menino. A câmera faz um ajuste de quadro quando ele levanta a perna esquerda.
12	08'58''	<i>Travelling-Tilt</i>	A câmera faz um movimento de <i>travelling</i> , da direita para a esquerda, posicionada entre as plantas, para, na segunda parte do plano, iniciar um movimento de panorâmica, associado ao movimento de baixo para cima, enquadrando os galhos de uma grande árvore. Entre a câmera e a árvore, caem folhas secas que atravessam o quadro desfocadas.
13	09'09''	<i>Close</i>	Câmera enquadra rosto do menino que continua deitado por entre as folhas secas. Ele olha para o seu lado direito. Uma luz suave ilumina seu rosto, bem como sombras também suavizadas.
14	09'16''	Câmera subjetiva	A câmera executa função subjetiva, do ponto de vista do menino, como se ele estivesse olhando para cima, para as copas das árvores, com suas folhas e galhos balançando. É como se seu olhar percorresse bem devagar as partes altas das árvores que estão desfocadas em segundo plano, levemente silhuetadas, pois há contraluz que vem do céu. Algumas folhas secas atravessam o quadro.
15	09'36''	<i>Close</i>	Parte do rosto do menino é enquadrada por entre as folhas secas e uma parte do tronco de árvore. Em primeiro plano, uma folha desfocada balança e cobre suavemente parte do rosto do menino. As folhas secas e o fragmento do tronco da árvore formam uma espécie de moldura para o rosto do menino, onde está concentrado o foco. A luz é a mesma da sequência: luz e sombra suaves que movimentam sobre o rosto do menino e das folhas secas no chão por causa do movimento dos galhos das árvores.
16	09'50''	<i>Tilt (close)</i>	O plano é iluminado com luz contrastada. A fonte de luz está posicionada à direita do quadro e gera sombras no lado esquerdo, na roupa do personagem. Na primeira parte do plano, a câmera enquadra as mãos, em detalhe, que fecham os botões da camisa. Em seguida, a câmera executa um movimento de baixo para cima, para enquadrar o rosto do personagem que está com a cabeça baixa. Quando a câmera finaliza o movimento, percebe-se uma outra luz, vinda de uma vela, posicionada à esquerda no quadro, iluminando o lado direito do rosto do personagem.
17	09'59''	Plano médio	Personagem está enquadrado em plano médio. Inicialmente, ele está de perfil e mostra o lado direito do rosto, depois ele fica de costas e termina o plano novamente de perfil, só que mostrando o lado direito do rosto. O plano é contrastado. Há uma fonte de luz à direita do quadro, que ilumina o lado direito do personagem, delineando sua cabeça e costas. Há a outra fonte de luz, a vela, que é aparente e que ilumina o personagem em contraluz em relação à câmera. Por isso mesmo, percebe-se que o braço esquerdo do personagem é enquadrado em silhueta. A luz da vela ilumina a parede da casa.
18	10'05''	Plano médio (movimento)	A câmera acompanha o personagem André que caminha em direção à cama. É um plano rápido, com iluminação homogênea. É uma luz suave, cuja fonte principal está à esquerda do quadro. Uma janela, com cortina que filtra a luz e suaviza a contraluz, aparece na primeira parte do plano. A câmera acompanha a ação do personagem que se aproxima da cama e arruma o lençol.
19	10'08''	Panorâmica	Este plano é executado num curto movimento de panorâmica, da direita para a esquerda, para acompanhar o movimento do personagem que entra no quadro. Inicialmente, há uma área iluminada na lateral direita, a porta por onde o personagem entra. A luz ilumina o rosto dele, que está de perfil. O lugar onde ele chega também está iluminado. Há a projeção de luz em forma de faixa vertical.
20	10'11''	Plano conjunto	A câmera realiza um movimento para acompanhar a ação do personagem que está abaixado, se levanta, e depois caminha até o guarda-roupas. A parte de cima da cômoda onde ele pega alguma coisa, está iluminada por uma luz que entra pela janela. Quando a câmera faz o movimento de panorâmica para acompanhar sua pequena caminhada, revela-se outra janela que ilumina o lado direito do rosto do personagem André. A janela tem uma cortina que ajuda a

			filtrar a luz que ilumina o interior do quarto suavemente.
21	10'17''	Close	A câmera está posicionada às costas do personagem André que coloca algumas peças de roupa no armário, fecha a porta e depois encosta o rosto no espelho. Há, aqui, um fenômeno curioso de luz associado a uma mudança de foco. Quando a porta do armário é fechada, há uma superexposição, pois a luz da porta e vidro refletida no espelho incide diretamente na objetiva da câmera, deixando a imagem bastante clara. A câmera, então, se aproxima ainda mais do rosto do personagem e do espelho, preenchendo ainda mais o quadro e executando uma mudança de foco que passa a estar concentrado no reflexo do rosto do personagem. Ainda assim, entre o rosto e o reflexo, há uma zona de superexposição.
22	10'23''	Plano médio	A câmera enquadra o personagem Pedro. A imagem é subexposta. Uma luz muito suave ilumina o lado esquerdo do rosto e do corpo do personagem. O quadro é dividido em duas metades: uma iluminada e a outra sob sombra. Na parede, na porção iluminada, é projetada a sombra do personagem.
23	10'27''	Close	Este plano é uma continuação do plano 21, em que o personagem André está diante do espelho, passando os dedos no vapor no espelho, como que escrevendo alguma coisa. A câmera faz um movimento sutil de ajuste de quadro. O plano termina quando o irmão de André se aproxima dele e ele faz um movimento brusco para olhar para o irmão Pedro.
24	10'38''	Close de ombros	A câmera enquadra o personagem Pedro que conversa com o irmão. Ele está enquadrado em <i>close</i> de ombros, com o corpo levemente inclinado. Ele não está de frente para a câmera. A luz suave ilumina o lado esquerdo do seu rosto. A parede, ao fundo, continua dividida. Parte iluminada, a outra sombreada. O mesmo acontece com seu rosto, o lado direito está sob sombras.
25	10'40''	Close	Enquadramento do rosto do personagem André diante do espelho, só que olhando para a direção onde está o irmão Pedro. A imagem mantém a subexposição gerada pelo reflexo da luz no espelho que incide diretamente sobre a objetiva da câmera. A posição da câmera proporciona a divisão do quadro num jogo de contraste de luz e sombra. No lado direito da imagem, está a silhueta do rosto do personagem André que é obtida por contraluz da porta de vidro. Esta mesma porta permitirá a entrada de luz que iluminará o lado esquerdo do rosto, evidenciado no reflexo do espelho. No lado esquerdo da imagem, o rosto do personagem é enquadrado em sua totalidade e pode-se ver que o lado direito do rosto está sob sombra. O plano é um jogo interessante de reflexão, tanto de imagem, quanto de luz.
26	10'42''	Close de ombros	Este plano repete o quadro do plano 24, que enquadra o personagem Pedro em <i>close</i> de ombros, acompanhando a sua fala. A luz suave ilumina o lado esquerdo do seu rosto. A parede, ao fundo, continua dividida. Parte iluminada, a outra sombreada. O mesmo acontece com seu rosto, o lado direito está sob sombras.
27	10'45''	Close (evoluindo para plano conjunto)	Inicialmente, este plano mantém a mesma estrutura do plano 25, a partir do jogo de reflexão de luz e imagem no espelho. Depois de alguns segundos, o personagem André sai da frente do espelho e caminha em direção à porta, que está do seu lado direito. A câmera acompanha o movimento do personagem, mantendo-o enquadrado no reflexo do espelho. A imagem é superexposta, pois ele está entre a porta e a cortina e fica totalmente superexposta quando ele abre a porta abruptamente e sai do quarto. A imagem fica totalmente esbranquiçada.
28	Títulos	Títulos	Esta superexposição total funde com a imagem do céu, uma outra tomada em que as nuvens passam suavemente, e que é utilizada como imagem de fundo para apresentação de outras informações a respeito do filme: título do filme, adaptação e direção.
29	11'24''	Plano detalhe	A câmera está parada diante de uma porta de vidro. Inicialmente, na parte direita do quadro está a cortina branca; na esquerda, a estrutura de madeira onde as peças de vidro estão encaixadas. Na região central da imagem, a parte das costas de André. Depois de alguns segundos, a cortina, balançada pelo vento, toma o quadro inteiramente, cobrindo a estrutura de vidro e madeira.
30	11'28''	Plano conjunto	A câmera enquadra o personagem Pedro em plano médio. Ele ocupa o lado direito do quadro. Do lado esquerdo, estão projetadas as sombras de objetos que não aparecem em quadro. A sombra da cortina, balançada pelo vento, fazem movimento sutil. As mesmas sombras projetadas na parede encobrem o rosto do personagem Pedro quando ele faz ele caminha para mais perto da câmera, que faz um movimento para ajustar o quadro.
31	11'32''	Plano detalhe	O plano é dividido em dois quadros de câmera fixa, separados por um movimento de panorâmica da câmera. Inicialmente, no quadro, há uma pia branca, cuja torneira está aberta e acaba de ser utilizada para lavar um copo. Um outro copo está sobre a pia. Dentro dela, estão quatro tomates enquadrados inteiramente e a parte de um quinto. Na parte central superior do quadro, há uma vela, que ilumina esta primeira parte do plano. A câmera acompanha a ação do personagem André que fecha a torneira e pega o segundo copo utilizando uma das mãos. Na outra mão, ele leva uma garrafa. A câmera inicia o movimento, acompanhando o descolamento do personagem que caminha em direção ao quarto. A câmera fica parada novamente e utiliza as duas laterais da porta para fazer uma moldura. Na segunda parte do plano, vê-se o personagem Pedro, sentado numa cadeira, de costas. André passa ao lado dele e senta na cama. A iluminação no segundo ambiente é suave. Há uma luz aparente que projeta o reflexo definido em forma retangular na parede do quarto, sobre a cabeceira da cama. Quando André se senta na cama, parte da sombra dele é projetada na parede. O paletó de Pedro também está suavemente iluminado por esta mesma luz, bem como suas costas e sua nuca. O interior do compartimento onde André pegou os copos, e onde a câmera está

			posicionada, está totalmente escuro. O esquema de iluminação neste plano se dá conforme dois ambientes. A vela no primeiro espaço gera a luz necessária para que a câmera registre a ação na pia e equilibrada da mesma forma, do ponto de vista da fotometria, tenha condições de luz para registrar a segunda parte do plano no outro ambiente. Daí porque pensarmos que na primeira parte há subexposição e na segunda um equilíbrio mais homogêneo.
32	11'51''	Plano detalhe	Plano detalhe do copo que André passa à mão do irmão Pedro. O detalhe é revelador de um luz que iluminada a mão direita de André lateral e suavemente, proporcionando uma imagem contrastada. A luz ilumina a mão do personagem da esquerda para a direita, gerando sombras no lado direito da imagem. A posição das sombras nos próprios dedos é reveladora da posição e da natureza da luz. O contraste é ainda mais acentuado porque o líquido no interior do copo é escuro. Depois de alguns segundos, Pedro recebe o copo com a mão direita.
33	12'04''	<i>Close</i>	<i>Close</i> no rosto do personagem André. A luz ilumina o quadro da esquerda para a direita, deixando mais claro o lado direito do rosto do personagem, contrastando com o lado esquerdo, sob sombra. O posicionamento lateral da fonte de luz gera uma linha que divide o rosto do personagem verticalmente e proporcionando uma imagem contrastada. Há uma luz que ilumina o fundo, ajudando a dar volume à imagem.
34	12'07''	<i>Close</i> de ombros	A câmera enquadra o personagem Pedro, acompanhando a ação em que leva o copo à boca. A luz que ilumina o quadro é também lateral, priorizando o lado esquerdo do rosto do ator, sem, no entanto, o mesmo contraste intenso no rosto do personagem, como no plano anterior. O lado direito do rosto do personagem está sob sombra, contudo é uma sombra mais suave.
35	12'13''	<i>Close</i>	Câmera enquadra o personagem André em <i>close</i> . A luz continua iluminando o rosto dele com a mesma estrutura do plano 33.
36	12'17''	<i>Close</i> de ombros	O plano mantém a mesma estrutura do plano 34, enquadrando, em <i>close</i> de ombros, o personagem Pedro. Há sutil mudança na ação do ator, que limpa a boca com o um lenço. A relação de contraste é a mesma. Há luz de compensação no lado direito do rosto do ator, sem eliminar completamente a sombra nesta porção do rosto.
37	12'20''	Plano conjunto seguido de panorâmica	O plano é dividido em duas partes. 1) Na primeira, a câmera executa um plano conjunto, em que o personagem André está do lado esquerdo do quadro, sentado na cama e o lado direito está composto com a projeção das sombras dele e do irmão na parede. Nesta mesma parede, há a parte inferior de um quadro pendurado na parede. Depois de alguns segundos, o personagem Pedro leva o copo à boca e, neste instante, a câmera inicia o movimento de panorâmica, da direita para a esquerda. No início do movimento, parte do braço do personagem Pedro está enquadrada. No final do plano, ele, de costas, ocupa o lado esquerdo da imagem e o personagem André está em segundo plano. O quadro é iluminado por uma luz suave, da esquerda para a direita, revelada pela posição das sombras na parede e no rosto de André. É uma luz que delineia nitidamente as sombras, apesar da suavidade.
38	12'34''	Movimento vertical (de baixo para cima)	O plano é iniciado quase que totalmente no escuro. Aos poucos, a câmera sobe, num movimento vertical característico de grua, para enquadrar o personagem de Raul Cortez, que interpreta o pai de André e Pedro. Em primeiro plano, há um lampião, uma fonte de luz aparente que ajuda a iluminar o rosto do personagem. A luz que ilumina o rosto do personagem, enquadrado em <i>close</i> de ombros, é suave. O lado direito do rosto do pai está levemente mais iluminado que o esquerdo. O foco está concentrado no rosto do ator e o lampião em primeiro plano está desfocado.
39	12'39''	Movimento vertical (de baixo para cima)	Repetindo o movimento vertical, de baixo para cima, tal qual os característicos de grua, a câmera inicia o movimento no detalhe das mãos sobre a mesa, subindo para evidenciar os rostos das pessoas que estão sentadas à mesa. O foco da câmera prioriza o personagem Pedro, que está em segundo plano. Em primeiro plano, desfocado, estão partes de uma caneca e de uma garrafa. Os personagens, sentados lado a lado na mesa, estão de cabeça baixa. A luz que ilumina o quadro é suave, quente (amarelada). A sombra no lado esquerdo do rosto do personagem Pedro é suave. Ao lado dele, estão três mulheres, todas desfocadas.
40	13'00''	Plano conjunto	A câmera enquadra, em plano fixo, as pessoas que estão do outro lado da mesa. A posição da câmera é parecida com a parte final do plano anterior. Quatro pessoas estão sentadas lado a lado, olhando para baixo e na frente delas, pratos e canecas vazios. A luz que ilumina o plano é suave. O foco obedece uma lógica inversa ao anterior, em vez de concentrado no personagem que está mais próximo da câmera, concentra-se no terceiro e quarto personagens. No plano de fundo, há uma fonte de luz aparente, uma pequena luminária pendurada na parede.
41	13'09''	Plano geral	Este plano dá continuidade aos dois anteriores, concluindo o objetivo de apresentar o modo como a família se dispunha em torno da mesa. Desta vez, a câmera enquadra todos os personagens anteriormente apresentados separadamente em dois planos. Neste plano, a câmera está fixa, enquadrando o pai na ponta (centro) da mesa e o restante da família distribuído numericamente igual (quatro de cada lado) ao lado da mesa. Em cima da mesa, há uma fonte de luz aparente. O mesmo lampião a gás que fora enquadrado em plano anterior, volta a compor o quadro e provoca sombras suaves nos rostos dos personagens, bem como projeta sombras das cadeiras e dos próprios personagens no chão. Esta fonte aparente funciona como contraluz para o pai (o único de costas para a câmera), em relação à câmera. No lado direito da cabeça da mãe também há uma sombra dura, densa. No lado esquerdo do personagem Pedro também há uma sombra mais densa.

42	13'21''	Plano conjunto	Câmera fixa enquadra a mãe em plano médio e os filhos. A câmera está posicionada atrás da tela do galinheiro, onde um dos filhos retira os ovos que a galinha pôs. É uma imagem registrada em área externa, com luz difusa, iluminando por igual os personagens e cenário, sem fonte aparente, nem contraste.
43	13'28''	Close	Câmera fixa enquadra o rosto do personagem André em <i>close</i> . A luz que ilumina o rosto dele, está posicionada da esquerda para a direita, iluminando o lado direito de seu rosto e deixando o esquerdo sob sombra densa. A câmera enquadra parte da cabeça do irmão Pedro, em primeiro plano desfocado e silhuetado, enfatizando a expressão de André que está de frente.
44	13'33''	Close	<i>Close</i> do personagem Pedro. A luz que ilumina a imagem está posicionada da direita para a esquerda e ilumina o lado esquerdo do rosto dele, deixando o lado direito sob sombra. A imagem é contrastada. O foco está concentrado na região do olho esquerdo. A luz é dura e direta, gerando uma sombra densa, no lado direito do rosto do personagem e também no olho esquerdo. A imagem tem pouca profundidade de campo, de modo que o ombro esquerdo dele está fora de foco.
45	14'03''	Close	Este plano mantém a estrutura do plano 43, enquadrando o rosto do personagem André em <i>close</i> , em segundo plano, enquanto no primeiro plano está parte da cabeça de Pedro, desfocada. A luz também é a mesma contrastada do plano 43, iluminando a imagem da esquerda para a direita lateralmente, provocando sombras densas. A câmera faz um movimento sutil de acerto do quadro, já que o personagem balança a cabeça enquanto escuta o irmão falar com ele.
46	14'06''	Close	Este plano mantém a mesma estrutura do plano 44, enquadrando o personagem Pedro em <i>close</i> . A luz que ilumina a imagem continua posicionada da direita para a esquerda, lateralmente.
47	14'29''	Plano detalhe (seguido de movimento)	A câmera enquadra, em detalhe, um traveseiro parcialmente iluminado pela luz do sol. Depois de alguns segundos, uma das mãos femininas que estão no quadro, em primeiro plano, levanta o traveseiro e pega uma calça. Há uma faixa de luz natural na parte superior esquerda do quadro, aparentemente de janela. O restante da imagem está sob sombra, mas claro, iluminado de forma homogênea e difusa. A câmera faz um movimento de panorâmica da esquerda para a direita, para acompanhar o movimento das mãos que levam a calça ao colo. No final do plano, o quadro está iluminado por luz difusa indireta, de forma homogênea, de modo geral, com pequenas nuances de sombras suaves, como na mão esquerda (que tem a aliança) levemente menos iluminada, por estar mais distante da fonte de luz.
48	14'48''	Close	A câmera mantém a estrutura do plano 46, em que o personagem Pedro está enquadrado em <i>close</i> acentuado. O rosto dele continua ocupando o lado esquerdo da imagem. O lado esquerdo do seu rosto está iluminado, contrastando com o escuro do lado direito. O foco está concentrado na região do olho.
49	15'03''	Plano detalhe	A câmera faz um movimento de baixo para cima, para acompanhar as mãos da mãe de Pedro e André, que pega uma peça de roupa deste último para levar junto ao peito, num gesto de saudade. A iluminação deste plano é clara. Em primeiro plano, as mãos, braços e parte da roupa estão sob sombra. Em segundo plano, os raios de luz de uma janela, a fonte principal de luz, entra pela lateral esquerda do quadro. A luz dura que entra da parte externa, imprime sua marca sobre a cama, criando linhas que separam claridade de escuridão. O foco está concentrado no primeiro plano.
50	15'09''	Plano geral	Movimento de <i>travelling</i> (reproduzindo efeito de <i>zoom out</i> ). Trata-se de um plano geral do quarto onde a mãe de André e Pedro está sentada. Ela está na cama próxima às duas janelas que iluminam a cena. A personagem está em sutil contraluz em relação a uma das janelas (a que está em maior parte enquadrada), posicionada no centro da imagem. As duas janelas estão abertas. Conforme descrito no plano anterior, a luz direta marca a cama e a parede com uma forma geométrica. Conforme a câmera se afasta, o quarto é revelado sutilmente, apresentando as impressões da luz, pela janela da direita, no chão.
51	15'29''	Close	Repetição da estrutura do plano 46, em que a câmera enquadra o rosto do personagem Pedro em <i>close</i> . O lado direito do rosto do personagem neste plano tem um pouco mais de compensação, não é tão escuro quanto nos planos anteriores. A câmera faz um movimento sutil de acerto de quadro, já que o personagem está falando e movimentando o rosto.
52	16'10''	Close	Câmera enquadra rosto de André, iluminado lateralmente. O lado direito do rosto dele está iluminado com luz dura, contrastando com o lado esquerdo, som sombras. O rosto está em primeiro plano; em segundo, a parede, iluminada com luz dura, e desfocada. Pela mudança no segundo plano, percebe-se que a câmera faz um pequeno movimento de acerto de quadro. Conforme o personagem André movimentando o rosto ao falar com o irmão, o lado esquerdo do rosto dele é mais iluminado, saindo da penumbra total, como está na maior parte do plano.
53	16'46''	Panorâmica	Este plano é executado no movimento de panorâmica, da direita para a esquerda e de cima para baixo, saindo do detalhe (não muito acentuado) de uma fresta na janela para um plano médio de uma criança que dorme na cama. Chama a atenção a mudança brusca na temperatura de cor neste plano, iluminado com luz de alta temperatura de cor (nitidamente mais azulada e que reproduz uma luz natural de noite). Este plano quebra o ritmo de seqüências de planos iluminados com luz de baixa temperatura de cor (amarelada). Há uma fonte principal iluminando o quadro do alto da direita para a esquerda, gerando sombras no lado direito do rosto do menino e projetando a sombra da cabeceira da cama na parede.

54	16'58''	Plano geral	A câmera fixa, em <i>contre-plongée</i> , enquadra o sol de início de dia, em contraluz, por entre os galhos e folhas das árvores. Os raios de luz incidem diretamente sobre a lente da câmera, provocando superexposição e <i>flares</i> não muito definidos. A incidência dos raios de luz sobre a objetiva são proporcionais e alternam conforme o movimento dos galhos e folhas das árvores que balançam com o vento. A luz é quente (amarelada).
55	17'05''	Panorâmica	O plano é executado com uma iluminação reduzida, num movimento de panorâmica, da esquerda para a direita, que acompanha o movimento de luzes e sombras projetado sobre as pinturas na parede. O movimento da câmera apresenta paulatinamente a projeção de sombras de folhas e galhos na parede.
56	17'29''	Plano médio	O plano é iluminado por uma fonte de luz principal posicionado lateralmente iluminando o menino que está despertando. A luz é dura e projeta pequenos campos de sombra com os relevos do pijama que ele veste.
57	17'33''	Plano conjunto	O plano tem zonas iluminadas com luz dura e outras com sombras suaves projetadas e movimentadas na parede irregular do interior do quarto. Estas sombras se movimentam sobre os objetos e itens que compõem o quadro: uma vela desfocada em primeiro plano, no canto inferior direito do quadro; alguns objetos retangulares sobre a cômoda; um imagem de Jesus Cristo na posição de crucificado (sem a cruz).
58	17'38''	<i>Close</i>	<i>Close</i> no rosto do menino que olha para cima. A câmera está posicionada ao lado da cama. A luz lateral iluminada o lado esquerdo do rosto dele, gerando sombras delicadas no lado direito. Há projeção de pequena porção de sombra no travesseiro, confirmando a posição da fonte principal de luz.
59	17'41''	Plano conjunto	A mesma luz ilumina a parte do quarto onde o outro menino dorme. Neste plano, o outro personagem (criança 2) dorme de lado, e seu rosto está de frente para a luz principal. Neste plano, há duas zonas diferentes de iluminação. 1) O lado direito está sob sombra. A câmera enquadra, em primeiro plano desfocado, uma parte da cômoda. Esta parte é escura; 2) A parte esquerda da imagem é iluminada e há a projeção de pequenas sombras dos galhos e folhas da árvore.
60	17'43''	Plano médio	Repetição da estrutura do plano 58. A diferença está na ação. O menino agora olha para o seu lado esquerdo. A luz continua iluminando o plano lateralmente.
61	17'46''	Plano conjunto	Em plano conjunto, a câmera enquadra parte da cama onde está deitada a criança 2, sem revelá-la, ocupando toda a parte inferior do quadro. Há, ainda, uma porta entreaberta e, na porção direita, a projeção de sombras suaves e luz dura na parede.
62	17'49''	Plano médio	Repetição da estrutura do plano 60. Há mudança na ação. O menino vira para o outro lado da cama e fica de costas para a câmera. A mesma luz dos planos anteriores ilumina o plano.
63	17'52''	Panorâmica	Uma luz de baixa temperatura de cor de início de dia ilumina a tomada. É uma luz homogênea, filtrada e sem contrastes. O plano é executado em três tempos: 1) Em panorâmica, da direita para a esquerda, enquadrando a mãe do menino e plano médio, a câmera é movimentada para enquadrar a que caminha em direção à cama; 2) A câmera executa o segundo movimento de panorâmica, agora da esquerda para a direita, para fazer o movimento na mesma direção em que ela caminha. O movimento continua à medida em que ela se movimenta e se senta na cama para tentar acordar o menino. No final deste segundo movimento, a mãe está enquadrada em <i>close</i> ; 3) a câmera executa o terceiro movimento, de cima para baixo, para enquadrar a mão da mãe que se movimenta para levantar a coberta.
64	18'15''	Plano detalhe	O plano mantém a mesma iluminação homogênea e filtrada. A câmera agora está posicionada embaixo da coberta, enquadrando a mãe da mãe que acaricia o filho.
65	18'21''	<i>Close</i>	A câmera está posicionada de frente para o rosto do menino, que está iluminado com luz filtrada. No rosto dele são projetadas algumas sombras claras das folhas das árvores que estão na parte externa da casa. Do lado esquerdo do quadro, há uma faixa iluminada por um feixe de luz dura.
66	18'24''	<i>Close</i>	<i>Close</i> da mãe que canta enquanto acaricia o menino. A luz que ilumina o plano é homogênea, com delicadas sombras projetadas no rosto da mulher. Na região do busto, há duas zonas (abaixo do ombro direito e no ombro esquerdo) de luz dura. Em segundo plano, há uma janela. A contraluz provocada por ela não incide na lente o suficiente para deixar a mulher em primeiro plano silhuetada, pois há compensação e seu rosto está claro.
67	18'28''	Plano detalhe	A câmera está posicionada embaixo do cobertor e enquadra a mão da mãe fazendo cócegas no pênis do menino para acordá-lo. Ouve-se a risada de ambos, à medida em que a imagem mostra-o tentando tirar a mão dela. Como a câmera está debaixo da coberta, a luz é ainda mais filtrada e suave.
68	18'38''	Plano conjunto	O plano é executado em um movimento de câmera. No início, estão enquadrados: parte do menino, a mãe – em plano médio – e o outro filho em segundo plano desfocado. Ainda no início do plano, a câmera inicia o movimento conforme a mãe se abaixa para aproximar o rosto da nuca do filho. Há uma variação de luz: no início do plano, ela está sob sombra clara; no final, há uma faixa de luz que ilumina o rosto do menino e ajuda a projetar sombras de folhas e galhos no rosto dele. Quando a mãe se abaixa, os feixes de luz também iluminam o rosto dela parcialmente.
69	18'52''	Plano detalhe	A câmera está posicionada embaixo do cobertor e enquadra, em detalhe, as mãos de mãe e filho que as apertam. A luz é filtrada e suave na maior parte do plano. Na parte superior esquerda, há uma zona de luz dura, que projeta sombras no cobertor. Ao longo do plano, a câmera executa um movimento para acompanhar a movimentação brusca das mãos de mãe e filho na brincadeira que fazem. Ela tentando fazer cócegas e ele se defendendo. Neste

			momento, percebe-se que a câmera perde o foco, conforme a mão dela se aproxima da lente.
70	19'14''	<i>Close</i>	Câmera enquadra o rosto do menino em <i>close</i> acentuado, dando intensidade à gargalhada que ele dá. O foco é indefinido.
71	19'15''	<i>Close</i>	A câmera está posicionada lateralmente, de frente para o rosto do menino e faz um movimento de ajuste do quadro para enquadrar também a mãe do menino que aproxima seu rosto do dele para falar-lhe algo. A iluminação é suave, com projeção de sombras e luz nos rostos dos personagens que estão enquadrados em primeiro plano. No final do plano, a câmera executa um movimento de baixo para cima, enquadrando mãe e filho que se abraçam. Neste segundo tempo de movimento da câmera, revela-se um esquema de iluminação, em que na parede do quarto em segundo plano, há a projeção de luz e sombra. Neste segundo plano, também há uma janela, coberta com uma cortina fina que permite a entrada de luz, gerando contraluz, sem que haja superexposição. Há, portanto, pontos de luz aparente em primeiro plano (nos personagens) e em segundo (na parede e a janela).
72	20'07''	Plano conjunto (seguido de movimento)	O plano é iluminado por uma luz lateral modeladora, que ilumina os objetos sobre o criado mudo e o corpo do menino que entra no quadro se camisa: 1) a câmera está fixa e enquadra o os objetos (bolas de gude e uma medalha) sobre o criado mudo, enquadrado em parte. No quadro também está parte da cabeceira da cama e do travesseiro. A posição das sombras das bolas de gude sobre o criado mudo revelam a posição lateral da luz. 2) O menino entra em quadro para pegar a medalha com a mão esquerda e à medida em que a leva em direção à boca para beijá-la, a câmera inicia o movimento de baixo para cima. Outro fenômeno de luz é notado aqui. Trata-se da luz que ilumina parcialmente as costas da criança, criando relevos por meio de luz e sombra. Ao fim deste segundo tempo, revela-se contraluz que delinea os cabelos do menino. Há, ainda, a projeção de raios de luz natural – que entram pela janela - na parede.
73	20'15''	Plano conjunto	Plano executado apenas com luz e projeção de sombra na parede. Aqui é possível falar de um elemento que coloca luz e sombra como elementos narrativos. E podemos dividir o fenômeno de luz em duas partes: na primeira, as sombras e luzes projetadas se movimentam; na segunda, a fonte de luz é que é movimentada. 1) A câmera inicia o plano com um breve movimento de baixo para cima ( <i>tilt</i> ) acompanhando o movimento da sombra do menino na parede. Ele estava se levanta e fica de pé, parado. Pelo movimento da sombra, vê-se que ele pega um objeto (aparentemente um terço) eleva-o, para depois coloca-lo no pescoço. As sombras de folhas e galhos balançam na parede em torno do menino; 2) A câmera dá prosseguimento ao movimento inicial de <i>tilt</i> , de baixo para cima, para acompanhar o movimento de projeção da sombra do menino que agora ergue os braços. Pela forma da mudança da posição da sombra, há uma modificação na posição da fonte de luz, de baixo para cima. É como se a fonte de luz saísse da horizontal para a vertical. É um efeito de luz criado para a narrativa, o que é possível executar com auxílio de instrumentos de maquinaria. Ao final do plano, a luz aparente desaparece completamente do quadro, restando uma iluminação tênue, que permite visualizar as pinturas no alto da parede. Pela sequência, perceberemos que este efeito tem a intenção de mostrar que o menino parte para um voo até a igreja.
74	20'34''	Plano geral (aéreo)	A câmera do alto executa um movimento da esquerda para a direita, numa tomada aérea, apresentando uma região geográfica verdejante. Além de árvores e do vasto campo, é apresentada uma igreja, em torno da qual a câmera faz um movimento (de dentro da aeronave) de aproximadamente 180°.
75	21'18''	<i>Travelling</i> vertical (seguido de panorâmica)	O plano é executado com dois movimentos de câmera: 1) A câmera inicia o plano já executando um <i>travelling</i> vertical que acompanha o movimento de entrada dos pés do menino no quadro. É utilizada uma estrutura que dá a sensação de que o menino entra em quadro flutuando, já que inicialmente, outras crianças estão entrando na igreja caminhando normalmente e os pés do menino aparecem em quadro como se estivesse pousando. A câmera encerra o primeiro movimento ao nível do chão, enquadrando os pés do garoto; 2) A câmera inicia um movimento de panorâmica (180°), da direita para esquerda, acompanhando os pés do menino, misturando-se aos pés das outras crianças que caminham em direção ao interior da igreja. No assoalho da igreja, estão projetadas algumas pequenas áreas de luz.
76	21'32''	Plano geral	Câmera fixa enquadra uma árvore (no a porção esquerda da imagem) e parte de uma casa, no lado direito. Em primeiro plano, desfocado, partes de folhas pontiagudas estão na parte inferior do quadro. O movimento no plano é o das folhas e galhos que balançam com o vento.
77	21'39''	Plano sequência	Plano sequência complexo, pela combinação de luz e movimentos de câmera e de atores, executado em 5 tempos: 1) A câmera está fixa. Do lado esquerdo, parte de um armário de madeira, iluminado com luz lateral que entra da janela. Na parte inferior do centro da imagem, um saco e um cesto com côcos; na parte superior, parte da janela, que está aberta, e de onde vem uma contraluz, sem que haja superexposição. Ao lado, preenchendo a porção direita, uma cadeira e parte da porta que está aberta; 2) a câmera sairá do repouso para executar um movimento de panorâmica, da esquerda para a direita, acompanhando a mãe que entra no quadro com uma criança no colo. À medida em que acompanha a personagem, a câmera faz associação com um movimento de baixo para cima, para enquadrar a personagem. N final deste tempo do plano, o enquadramento revela porta e janela abertas, quase que na totalidade. Há superexposição, por causa desta contraluz; 3) A câmera executa um segundo movimento de panorâmica, da direita para a esquerda, para continuar acompanhando a personagem que caminha em direção à mesa. A

			câmera executa uma panorâmica de 180°; 4) O quarto tempo do plano tem início enquanto o movimento de panorâmica está terminando. A câmera avança em direção à janela (aparentemente num movimento de <i>travelling</i> ), utilizada como uma espécie de moldura para enquadrar uma menina que está na parte externa da casa, com alguns frutos sobre a cabeça, caminhando em direção à janela; 5) Assim que a menina muda direção para caminhar ao lado da casa, a câmera inicia um movimento de <i>travelling</i> , da esquerda para a direita. Este movimento será utilizado para apresentar os itens do café da manhã sobre a mesa, conforme a narração do personagem em voz off. Durante o movimento, a câmera faz um movimento de <i>tilt</i> , de cima para baixo, para enquadrar estes itens. Ao percorrer a superfície da mesa, a câmera revelará uma luz aparente na imagem. É uma luz lateral, da direita para a esquerda, que gera sombras horizontalizadas. Antes que a câmera chegue ao final da mesa, a mãe ainda se levantará para colocar a mantegueira sobre a mesa, junto aos ovos e à xícara que está desfocada. Pequenos feixes de luz provocam manchas iluminadas sobre a mesa. No final do plano, outros personagens entram em quadro. Primeiro uma menina, que está desfocada e depois outras duas. No final deste último tempo da imagem, a câmera progride para um movimento sutil de baixo para cima, anunciando o caminho do plano seguinte.
78	22°16''	Plano seqüência	O plano é uma continuação do anterior, funcionando como uma interpretação imagética do texto que está sendo narrado em voz off e é executado em dois tempos: 1) a câmera, em <i>travelling</i> acompanha o deslocamento da mãe até o armário para abrir a porta e pegar algo. A luz que ilumina o quadro é lateral, entra pela janela, no lado esquerdo da imagem, projetando a sombra da mãe na parede; 2) Assim que a mãe abre a porta do armário, a câmera inicia um movimento de panorâmica de 360°, associado, inicialmente, à continuidade do movimento de <i>travelling</i> que continua. Conforme avança e muda de enquadramento lateralmente, a câmera revela o interior do quarto onde o menino (agora narrador) está se espreguiçando. A câmera executa uma mudança de foco quando ele ainda está distante da objetiva e vê-se que o foco muda para a região por onde ele vai passar, saindo do quarto. Ao final do plano, o foco estará definido nos personagens em torno da mesa. A câmera encerra o plano fixa, com uma imagem bastante clara. A cozinha está toda iluminada com a luz das janelas laterais que são fontes de luz aparente. Um feixe de luz incide diretamente sobre o rosto da personagem que está no canto esquerdo, talvez a mais escondida da imagem. Sobre a mesa e objetos que nela estão, a projeção de várias formas de luz e sombra.
79	22°38''	Plano detalhe ( <i>travelling</i> )	Em movimento de <i>travelling</i> , da direita para a esquerda, em plano detalhe, a câmera acompanha um planta (dente-de-leão), levada na mão de alguém. A câmera é uma espécie de subjetiva, tal como um olhar concentrado na planta. O foco é seletivo, com uma pequena profundidade de campo, concentrado-se na planta e desfocando o segundo plano de forma acentuada. Depois de alguns instantes, o foco muda para uma casa de João-de-Barro na cerca, desfocando o primeiro plano. Evidencia-se uma casa ao fundo. O plano termina num plano conjunto, com a casa de João-de-Barro em primeiro plano e a casa e árvores em segundo, com o detalhe da cerca e pequenas partes de plantas caindo.
80	22°58''	<i>Close</i>	A câmera enquadra o personagem André em <i>close</i> , no centro do quadro. A imagem é contrastada. O lado direito do rosto está iluminado; o lado esquerdo está sob sombra densa. A fonte de luz principal está posicionada do lado esquerdo da imagem. A imagem tem textura e revela a lágrima que cai no rosto do personagem. Revela a textura do rosto e da barba.
81	23°24''	<i>Tilt</i>	O movimento de <i>tilt</i> , de baixo para cima, parte do repouso, enquadrando a penugem na cerca, em contraluz, em direção aos galhos da árvore. No caminho, há a produção de <i>flare</i> atravessando o quadro, resultante da luz do sol, evidente no quadro. O foco, inicialmente concentrado na penugem da cerca está indefinido na continuidade da tomada, evidenciando e acentuando as silhuetas de galhos, folhas e cerca. Na seqüência do plano há um frame esbranquiçado, para depois surgir rapidamente um frame da mesma imagem do plano, com grande superexposição.
82	23°41''	<i>Close</i>	Enquadramento, em <i>close</i> , de parte do rosto de André, novamente numa imagem contrastada, porém priorizando-se o olho dele. O personagem agora está levemente inclinado em relação à câmera. A imagem tem grande contraste. O lado direito do rosto está iluminado; o lado esquerdo está sob sombra densa. Uma linha divide a imagem em claro e escuro. A posição inclinada do rosto evidencia ainda mais a textura do rosto e da lágrima que corre no rosto. A profundidade de campo é reduzida, proporcionando foco tênue.
83	23°47''	Panorâmica- <i>travelling</i>	O plano faz uma associação entre panorâmica e <i>travelling</i> da esquerda para a direita e vice-versa. 1) A câmera faz movimento de panorâmica, da esquerda para direita, transformando-se em <i>travelling</i> depois de alguns instantes, para acompanhar a caminhada de um personagem que atravessa o quadro com um feixe de lenhas. O movimento da câmera acompanha as linhas proporcionadas pela cerca, num primeiro plano próximo; 2) A câmera reinicia o movimento fazendo o movimento contrário, da direita para a esquerda, para acompanhar um pequeno rebanho de ovelhas, inicialmente, e depois uma personagem feminina, com um filhote de ovelha no colo. O tempo da câmera no movimento de retorno é o mesmo: depois de iniciar o deslocamento com uma panorâmica, a câmera opera em <i>travelling</i> da direita para a esquerda, num movimento estável. A luz do plano é fria (azulada), do início da noite.
84	24°27''	<i>Close</i>	A câmera faz movimento brusco, enquadrando o rosto de André, encoberto pelos próprios braços que ele utiliza para enxugar as lágrimas. A luz, suave é projetada na manga da blusa branca, provocando sombras.

85	24'32''	<i>Close</i>	<i>Close</i> do personagem Pedro. A imagem é contrastada. O lado esquerdo do rosto está sob sombra; o lado direito está iluminado. É a mesma luz do plano anterior, que resulta em imagem com textura. O padrão de diafragma é mantido e a profundidade de campo pequena, com zona de foco tênue.
86	24'43''	Plano detalhe	O plano inicia com um detalhe de dois pés e acompanha os passos do personagem quando ele começa a caminhar. Entre e a câmera e os pés, passam/entram alguns elementos no quadro. Depois de alguns instantes, a câmera sobe em direção às pernas. O plano termina antes que o movimento continue e um enquadramento seja definido.
87	24'57''	<i>Travelling</i>	Em <i>travelling</i> , da esquerda para a direita, a câmera foca as folhas e galhos de plantas em primeiro plano. Em segundo plano desfocado, acontece algum encontro (confraternização). Vemos as formas das pessoas em segundo plano. O movimento segue ininterruptamente até que o personagem André entra em quadro. A câmera ainda o acompanha por alguns segundos.
88	25'49''	Plano detalhe - <i>Tilt</i>	Inicialmente, a câmera fixa enquadra melancias sobre uma banca. Um dos homens parte a fruta com a mão. Quando os homens se abraçam para comemorar a câmera faz movimento de <i>tilt</i> , de baixo para cima, enquadrando os personagens. O plano é iluminado por uma luz suave, difusa.
89	25'59''	Plano de aproximação	A câmera, ao que parece sobre trilhos (pela estabilidade) faz movimento de aproximação em direção ao personagem André que caminha de costas, indo em direção a uma árvore. A profundidade de campo e outros personagens estão bem definidos no quadro (plano conjunto). O plano termina quando André se senta sob a árvore e a bicicleta com um homem e uma mulher sai do quadro.
90	26'13''	<i>Tilt-travelling</i>	Inicialmente, a câmera faz um movimento de <i>tilt</i> , de cima para baixo, saindo de um plano médio de três personagens para o detalhe das melancias sobre a banca. Faz-se uma associação deste movimento de <i>tilt</i> com um <i>travelling</i> da esquerda para a direita. O foco seletivo está concentrado no segundo plano, nas frutas e nas pessoas que dançam em segundo plano. Em primeiro plano, as folhas e galhos silhuetados funcionam como uma espécie de moldura.
91	26'33''	<i>Contre-plongée</i> /Plano médio	Em suave <i>contre-plongée</i> , a câmera enquadra, em plano médio, um homem que toca um instrumento de sopro. No canto esquerdo superior há uma pequena e discreta zona de superexposição. A câmera está posicionada em contraluz, sem a fonte de luz aparente.
92	26'43''	Plano geral	Câmera, à distância, fixa, enquadra a festa em plano geral. Grande profundidade de campo. À direita do quadro, em plano mais próximo há uma bicicleta encostada no tronco de uma árvore. O foco está concentrado nas pessoas dançando.
93	26'48''	Plano conjunto	Câmera fixa enquadra três homens (dois de perfil e um de costas). No centro da imagem, em segundo plano, personagens estão dançando. O foco está em primeiro plano.
94	26'51''	Plano detalhe	A câmera está ao nível do chão, enquadrando os pés das pessoas que estão dançando na roda. O foco está concentrado em primeiro plano. Em segundo plano, estão enquadradas as outras pessoas que dançam (de frente). Há pequena subexposição, pois a câmera está posicionada contra a luz difusa do céu.
95	26'56''	Plano conjunto (movimento)	A câmera inicia o plano já em movimento circular, acompanhando o giro das pessoas que dançam na roda. Há três personagens no centro, em torno das quais a câmera faz o movimento, mas sempre mantendo as mulheres enquadradas em segundo plano.
96	27'07''	Plano conjunto (movimento)	A câmera enquadra o pai (agora de frente) e outros dois personagens em plano conjunto. A câmera faz sutil movimento de ajuste de quadro, acompanhando a ação do pai, o personagem central do plano.
97	27'10''	Plano conjunto (movimento)	Câmera na mão faz movimento da direita para a esquerda, acompanhando o ritmo da dança das pessoas. A câmera faz ajuste para acompanhar e priorizar um dos personagens no plano. A profundidade de campo é grande.
98	27'14''	Plano geral	Câmera fixa enquadra a festa em segundo plano, mostrando o movimento da dança. Em primeiro plano desfocado, no canto direito do quadro, está André, sentado sob uma árvore. Uma nuvem de fumaça atravessa o quadro de cima para baixo, evidenciada pela posição da câmera em contraluz.
99	27'18''	Plano conjunto (movimento)	Câmera na mão enquadra e gira em torno de um casal dançando, porém revelando outras pessoas ao redor dele. A câmera, na mão, faz um movimento semi-circular de 180°. A atmosfera do plano é criada também com a ajuda dos limites tênues de foco.
100	27'21''	Plano conjunto	O pai enquadrado no centro da imagem. Câmera fixa. O pai e outros dois personagens (um deles parcialmente) estão em primeiro plano. A profundidade de campo é grande e permite identificar as pessoas em segundo plano dançando.
101	27'24''	Plano conjunto (movimento)	Câmera na mão gira no ritmo da dança do casal. Limites tênues de foco usados para criação de atmosfera na continuidade da sequência.
102	27'27''	Plano médio	Personagem André enquadrado por entre as folhas de uma árvore em primeiro plano. Ele está sentado, encostado no tronco da árvore. O foco é seletivo, concentrado no personagem.
103	27'28''	Panorâmica	O ritmo da câmera (movimento e foco) estão a serviço da ação da personagem Ana, a irmã mais nova de André. 1) Movimento de panorâmica, da direita para a esquerda acompanha a corrida dela no meio da roda. Ela retira um lenço branco do bolso do paletó de um dos homens que dançam na roda e continua a dança; 2) Em plano médio, a personagem Ana continua dançando, usando o lenço. Inicialmente, ela está sozinha no quadro desfocada. Depois de alguns segundos, as pessoas que dançam na roda entram em quadro, em foco; 3) A câmera sai do repouso quando Ana continua percorrendo o espaço dançando,



			mudando o foco para ela, que dançará com o irmão; 4) Movimento de <i>tilt</i> , e cima para baixo, enquadrando o movimento que ela faz com o lenço na mão direita e voltando a enquadrá-los. O foco seletivo está concentrado neles. Outros personagens atravessam o quadro em primeiro plano desfocado.
104	28'07''	Plano detalhe	Câmera ao nível do chão enquadra os pés das pessoas que dançam em primeiro plano. Em segundo plano, os outros dançam (enquadrados de frente). A profundidade de campo é grande.
105	28'11''	Plano médio	Em plano médio (suave <i>contre-plongée</i> ), a câmera enquadra o pai que se levanta para cantar, com uma caneca na mão esquerda. Há contraluz na parte superior da imagem.
106	28'15''	Plano geral	Plano geral enquadra sobrevão das aves sobre o telhado da casa e parte da copa de uma árvore (enquadrados parcialmente). A luz é dura; não há superexposição.
107	28'17''	<i>Contre-plongée</i>	Em <i>contre-plongée</i> , plano médio, a câmera enquadra Pedro. A câmera está posicionada em contraluz e há incidência de luz diretamente na lente quando o personagem se movimenta e sai da linha da luz, resultando em <i>flares</i> bastante definidos na imagem. Há superexposição. Limite de foco é tênue; a profundidade de campo é pequena. A câmera faz um rápido movimento, acompanhando o personagem e, no final, um outro personagem estará parcialmente enquadrado. Em segundo plano, galhos e folhas de uma árvore.
108	28'20''	<i>Contre-plongée</i>	Em <i>contre-plongée</i> , a câmera enquadra um menino de perfil. Ele está próximo a uma árvore batendo as tampas de painéis umas nas outras com as mãos. A câmera está posicionada em contraluz. A superexposição não é tão acentuada. A superexposição está concentrada na lateral direita do quadro, pois a esquerda está encoberta por árvores. Ainda assim, há <i>flares</i> indefinidos na imagem.
109	28'22''	Plano médio	Câmera na mão, posicionada às costas de Ana, prioriza os cabelos da personagens. Como ela está se movimentando na dança, também aparecem no quadro outros personagens num segundo plano próximo. O limite entre as zonas de foco e indefinição são tênues. A luz a ilumina lateralmente, projetando luz e sombra no braço dela. As costas dela estão completamente som sombra. O movimento da câmera finaliza no enquadramento do movimento eu ela faz com os cabelos.
110	28'26''	Plano médio	Em contraluz, a câmera enquadra Ana, em plano médio, fazendo movimento de 90° em torno dela, à medida em que ela também gira ao contrário. A imagem é superexposta e há projeção de <i>flares</i> bem definidos no quadro.
111	28'29''	Plano detalhe- <i>close</i>	A tomada inicia em plano detalhe nos pés descalços de Ana no chão conforme ela dá passos para trás, e depois executando um movimento de baixo para cima, enquadrando o movimento que ela faz com a cintura e terminando por enquadrá-la em <i>close</i> num <i>contre-plongée</i> em que o rosto dela está iluminado por uma luz delicada.
112	28'34''	Plano conjunto/super- <i>close</i>	A câmera inicia a tomada num plano conjunto: Pedro e Ana estão em primeiro plano. Ela em pé e ele ajoelhado. A câmera sai do repouso para avançar em direção aos personagens, priorizando Ana, enquadrando o personagem dela quando ela projeta o corpo para trás e, assim que ela volta a ficar de pé, enquadrando-a num <i>super-close</i> . A luz ilumina os dois suavemente.
113	28'39''	Plano conjunto (movimento)	Plano conjunto inicial enquadra Ana e Pedro dançando no meio da roda em primeiro plano. Outras pessoas que também dançam avançam para o lado esquerdo do quadro. Quando o terceiro músico atravessa o quadro, passando na frente da câmera (desfocados), a câmera avança em direção aos dois personagens principais do plano fazendo movimento circular em torno deles. Ana também gira em torno de Pedro. A tomada é iluminada por luz suave.
114	28'59''	Plano médio	Em plano médio, André está sentado sob a árvore. Em primeiro plano, há galhos e folhas de árvores desfocados. Há projeção suave de luz na testa de André.
115	29'04''	Ponto de vista (plano conjunto)	De longe, a câmera enquadra Ana dançando em segundo plano. Em primeiro plano, há folhas e galhos de árvores desfocados. A câmera está posicionada do ponto de vista de André, como se ele observasse a cena. Ana dança no meio de uma nuvem de fumaça. A luz que ilumina o plano é lateral.
116	29'10''	Plano detalhe	Em plano detalhe, a câmera enquadra os pés de André. Os sapatos marrom-escuro por entre as folhas secas no chão. A luz do sol que passa por entre os galhos das árvores ilumina os pés de André. O plano termina quando ele tira o sapato esquerdo usando o pé direito.
117	29'14''	Plano médio	Câmera em movimento, enquadra Ana em plano médio. O foco é indefinido. É um plano rápido.
118	29'15''	Plano detalhe	Em plano detalhe, a câmera enquadra os pés de André. Agora ele tira o sapato direito usando o pé esquerdo. A câmera está no nível do chão, fazendo ajuste de quadro quando André começa a passar um pé no outro, misturando-se às folhas e à terra no chão.
119	29'45''	Plano conjunto (movimento)	A câmera na mão faz movimento no ritmo do pai e da mãe da família, girando em torno deles à medida em que eles também giram. Inicialmente, o movimento é brusco de modo a gerar efeito de estroboscopia no segundo plano. O foco seletivo está concentrado nos dois personagens. A profundidade de campo é grande e aqueles que passam em segundo plano mais próximo também estão em zona de foco. Quando a câmera gira, chega-se a ângulo em contraluz que resulta em superexposição e <i>flare</i> no quadro. A câmera é livre e acompanha a ação dos personagens.
120	29'57''	Plano conjunto	O ângulo prioriza o pai e a mãe no centro da roda dançando e a câmera faz giro no ritmo do movimento da dança. O plano termina quando o segundo músico está passando na frente da câmera. O foco está concentrado no casal.
121	30'01''	Plano conjunto/médio	A câmera acompanha a ação de Ana que corre por dentro do círculo formado

		(movimento)	pelas pessoas que estão na dança. 1) Movimento da direita para a esquerda acompanhando primeiro o giro, depois a corrida. 2) Variação de plano médio, <i>close</i> e <i>contre-plongée</i> , em contraluz. A profundidade de campo é homogênea e Ana estará sempre em evidência por estar em primeiro plano. A contraluz ajuda a homogeneizar a imagem, igualando-a com a superexposição em todo o quadro.
122	30'39''	<i>Tilt</i> (Contraluz)	Contraluz é utilizada, mais uma vez, como elemento narrativo associado a um movimento de <i>tilt</i> , de baixo para cima, percorrendo as folhas e galhos da árvore, por onde incidem raios que inundam a imagem de luz. O recurso possibilita uma superexposição generalizada que deixa a imagem dourada.
123	31'00''	Plano geral/ aproximação	A tomada inicia em plano geral, avançando para um plano de aproximação. A movimentação da câmera associa ainda um movimento de panorâmica, da direita para a esquerda e um sutil <i>tilt</i> de cima para baixo. É um deslocamento estável, feito com instrumento de maquinária. A tomada termina enquadrando algumas folhas nos galhos, troncos e folhas no chão. Luz suave, de fonte única, ilumina o plano.
124	31'12''	Subjetiva	A câmera está posicionada do ponto de vista do personagem André. É como se ele estivesse olhando à distância as pessoas dançando e alguém cobrisse-lhe os olhos sem que soubesse imediatamente quem era.
125	31'16''	<i>Close</i>	Em <i>close</i> , a câmera (levemente inclinada) enquadra André e os olhos encobertos com as duas mãos. Colocando as próprias mãos sobre as duas que cobrem-lhe os olhos, ele tenta descobrir quem é. A profundidade de campo é pequena e o foco é acentuadamente concentrado no personagem em primeiro plano.
126	31'23''	Subjetiva	Retorno à subjetiva de André, continuando o plano 124, desta vez com se as mãos estivessem sendo retiradas da frente de seus olhos e a cena fosse vista novamente com as pessoas dançando ao longe. Em segundo plano, mais distante, a ênfase maior está em Ana, que está à frente das outras pessoas ao fundo. O foco está concentrado em Ana, apesar da distância e da profundidade de campo que é grande.
127	31'28''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de André que tem a cabeça recostada no tronco da árvore. O foco é acentuadamente seletivo no rosto de André, de modo que o tronco da árvore, imediatamente atrás dele, está sem foco.
128	31'30''	<i>Close</i>	<i>Close</i> da mãe de André, revelando quem cobrirá-lhe o rosto. O foco é acentuadamente seletivo no rosto dela.
129	31'32''	<i>Close</i>	Retorno do quadro do plano 127, num <i>close</i> do rosto de André com a cabeça recostada no tronco da árvore enquanto a mãe acaricia-lhe o pescoço.
130	31'39''	Plano conjunto	Ana e Pedro dançam cercados de outras pessoas. A câmera faz leve movimento apenas para manter a ênfase em Ana que continua dançando. O foco está concentrado nela dando continuidade à lógica da sequência em que André olha para a irmã.
131	31'46''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de André que agora tem a testa acariciada pela mãe. O foco continua nele, bem como a iluminação suave no rosto. O lado esquerdo do rosto dele fica ainda mais iluminado quando a mãe se levanta e o deixa. A saída dela de perto do filho é sugerida pela mudança na luz no rosto dele que estava sob sombra.
132	31'57''	Plano conjunto	1) A câmera está posicionada às costas de André que continua sentado sob a árvore. Ele está desfocado em primeiro plano. Em segundo, as pessoas continuam dançando. Há uma pequena zona de superexposição da luz do céu na parte superior do quadro; 2) Depois de alguns instantes, a câmera deixa o repouso para iniciar um movimento de afastamento, associando ainda panorâmica (da esquerda para a direita) e <i>tilt</i> (de cima para baixo) para enquadrar as folhas secas no chão e as folhas nos galhos balançando. Neste segundo tempo do plano, os pés de um menino entram em quadro. Esta segunda parte do plano é subexposta, pois a câmera recua para o interior da mata, onde não há incidência direta de luz. Neste novo espaço a câmera fará novo movimento de panorâmica, da esquerda para a direita, acompanhando os passos do menino.
133	32'30''	<i>Contre-plongée</i> (panorâmica)	1) Em <i>contre-plongée</i> , André atravessa o quadro. Há superexposição da luz do céu, de modo a distorcer o rosto de André; 2) A câmera faz o primeiro movimento quando André passa atravessa o quadro e a câmera faz movimento da esquerda para a direita mostrando que ele segue com uma mochila nas costas; 3) A câmera associa à panorâmica – da esquerda para a direita – um movimento de <i>tilt</i> , de cima para baixo, mostrando que André segue pelo túnel por onde passa o trem. A câmera ficará mantida fixa até o final do plano, quando André desaparecer na escuridão do interior do túnel. Nesta parte final do plano, há uma divisão da imagem em duas metades. A parte de baixo iluminada, com os trilhos do trem, e a de cima sob escuridão.
134	32'54''	Plano conjunto (movimento)	O plano está dividido por um movimento: 1) A câmera inicia a tomada já em movimento, num plano de afastamento que parte do escuro completo (a câmera preenche o quadro com a roupa escura de Pedro), enquadrando o personagem de costas, em primeiro plano focado, com a sombra de André projetada, em segundo plano. Aos poucos, a câmera faz movimento de <i>travelling</i> para a direita e André, sentado na cama, é revelado, em segundo plano. O movimento da câmera é lento e revela o personagem em segundo plano ao fundo sem que Pedro saia de quadro. Apesar do desfoque no segundo plano, pode-se ver a projeção bem definida da sombra, tanto de André quanto da cortina, na parede. A luz do plano é uma “iluminação motivada”, já que parece vir de uma janela, uma fonte reconhecível pela sombra projetada na parede, com reforço de luz adicional, pela definição da projeção das sombras; 2) Aos 33'38'', a câmera sairá do repouso, refazendo o caminho de volta, num movimento de <i>travelling</i> , da direita para a esquerda, voltando ao quadro em

			que Pedro está de costas e ao fundo, em segundo plano, a sombra de André é projetada na parede.
135	33'55''	Plano detalhe (panorâmica)	1) A câmera fixa enquadra parte da cortina balançando, em primeiro plano, ocupando a lateral direita do quadro. O foco seletivo está na cortina em primeiro plano; 2) A câmera sai do repouso depois que o reflexo de André é projetado no espelho, em segundo plano, e o próprio André atravessa o quadro. A câmera o acompanha no deslocamento até a janela numa pequena panorâmica, da esquerda para a direita, ajustada ainda com um suave <i>tilt</i> de baixo para cima. A luz que ilumina o plano passa pela cortina e resulta em pequenas zonas de supexposição.
136	34'15''	Plano sequência ( <i>tilt</i> , panorâmica)	A câmera está posicionada de dentro de um carro parado. 1) Vê-se a torre de uma igreja sem muita nitidez, pois um lençol d'água cai sobre o vidro do carro. Assim que o fluxo de água sobre o vidro é reduzido, a câmera sai do repouso para fazer um movimento de <i>tilt</i> , de cima para baixo para enquadrar André que entra no quadro se aproximando do carro; 2) Panorâmica, da esquerda para a direita, acompanhando André que caminha ao lado do carro para contorná-lo. Quando André passa em frente ao carro e a câmera o enquadra pelo pára-brisa da frente, novo lençol d'água (como se alguém estivesse lavando o carro) cai sobre o vidro tornando a imagem de André, agora em segundo plano, opaca.
137	34'47''	Panorâmica	Panorâmica, da esquerda para a direita, associada a movimento sobre trilhos, evidencia o nome de uma pensão e os serviços ali oferecidos. Por um dos vidros da porta, vê-se que há alguém no interior. A presença de André no plano é evidenciada pela projeção da sombra dele sobre a placa da pensão.
138	34'54''	Plano médio	Quando a porta é aberta por alguém que leva André ao quarto (sua identidade não fica evidente), ele já está de pé para também entrar no quarto. Ele está no centro da imagem (um pouco mais à direita), em pé, iluminado por uma luz lateral que ilumina seu rosto e sua roupa, da lateral direita para esquerda, aparentemente motivada, pois parece vir de uma porta ou janela que também parece ser reforçada com uma fonte de luz adicional. A temperatura da luz sugere o uso de luz de baixa temperatura de cor adicional. No lado direito do rosto e da roupa dele é projetada uma sombra. No lado direito do rosto dele, há uma luz de compensação que alivia a densidade da sombra. O foco seletivo está em André. Ao fundo, estão duas pessoas, no canto esquerdo do quadro, subexpostas, pois a câmera está em contraluz. A luz da janela gera a supereposição na parte superior central da imagem, com a consequente geração de silhuetas nos personagens em segundo plano. Isso não acontece com André porque uma fonte de luz lateral o ilumina e faz a compensação.
139	34'59''	<i>Travelling</i>	Quando André entra no quarto, a câmera está posicionada no interior. É a luz externa que o ilumina lateralmente, resultando numa imagem contratada. 1) Quando ele aparece em quadro, a luz de fora ilumina o colarinho de sua camisa, o pescoço e sua orelha direita. Fora disso, tudo é escuridão; 2) Quando André gira o corpo para iniciar o reconhecimento do espaço, a luz externa evidencia/ilumina seu rosto; 3) André caminha em direção ao interior do quarto uma pequena faixa de luz difusa (fresta de luz filtrada e difundida com uma cortina) revelam a sua silhueta e possibilita que a câmera o acompanhe e sugira a movimentação dele pelo quarto; 4) Após intervalo de total escuridão, André abre a janela do quarto que dá para uma área verde. A cortina da janela serve como uma espécie de moldura que o enquadramento, aos poucos deixa de fora da composição, para apenas enquadrar a vegetação na área externa. A postura da câmera é executar uma aproximação cada vez maior desta vegetação, subtraindo as bordas das janelas e das cortinas. A luz externa é quente, de fim de tarde.
140	35'30''	Plano geral/movimento	Em plano geral, a câmera fará movimento de ajuste de quadro para manter enquadrado um menino e uma menina que acompanham um rebanho de ovelhas. O movimento associa panorâmica da esquerda para a direita e <i>tilt</i> de cima para baixo. A câmera está posicionada à distância com teleobjetiva. Folhas de plantas no chão estão num primeiro plano desfocado.
141	35'51''	<i>Travelling</i> /Plano conjunto	A câmera inicia o plano num curto movimento de <i>travelling</i> da esquerda para a direita, justificado pela ação do personagem Pedro, que caminha em direção à janela onde está André. O movimento da câmera termina no enquadramento em <i>two shot</i> dos dois personagens, com André (desfocado) em primeiro plano e Pedro em segundo plano, onde está o foco. A relação de luz entre os dois é também diferente. A luz que ilumina o rosto de André, em primeiro plano é mais difusa do que aquela que ilumina o rosto de Pedro. A cortina entre eles e a janela funciona como um difusor que filtra a luz. Ambos estão enquadrados de perfil.
142	36'10''	Plano médio	Em plano médio, a câmera enquadra a mãe de frente e parte das costas de André em primeiro plano desfocado. A ênfase está na mãe que chora. A luz principal que ilumina o plano está à direita do quadro e projeta sombra suave no rosto da personagem. Esta luz lateral intensifica a textura e evidencia a lágrima que desce no rosto dela. Há luz de compensação no lado esquerdo do rosto dela. A profundidade de campo é pequena e o foco é seletivo. O segundo plano, a parede da casa, é também iluminado por uma luz lateral que, apesar da pouca profundidade de campo, evidencia a textura na parede pelas sombras que são projetadas pelos relevos.
143	36'30''	Plano conjunto ( <i>two shot</i> )	Continuidade do plano 141. É mantido o mesmo enquadramento e condição de luz. A câmera mantém-se fixa registrando a fala de Pedro.
144	36'37''	Plano médio	Em plano médio, a câmera enquadra a mãe de frente abraçada a Pedro. O rosto dela está sob sombra. A luz dura imprime sua marca na lateral direita do quadro, nos cabelos e, primeiro, na mão direita e, em seguida, na mão esquerda da mãe quando ela faz-lhe uma carícia.

145	36°57''	Plano detalhe/ <i>tilt</i> /panorâmica	O plano é iniciado com um plano detalhe da mão direita da mãe, acompanhada num movimento de <i>tilt</i> de cima para baixo quando ela desce a mão para segurar a mão esquerda do filho e puxá-la para que ele também a abrace. O movimento de panorâmica que a câmera faz na sequência é motivado por esta ação, terminando por enquadrar a mão de Pedro às costas dela. Observa-se a pontualidade da luz nas mãos de ambos. Uma luz dura e lateral, que resulta em sombras bem definidas e textura das superfícies (neste caso a roupa e a pele de ambos). Há projeção de sombras definidas pelos próprios relevos da roupa (evidenciando os detalhes como as flores do tecido) e da pele (revelando as veias, por exemplo). A profundidade de campo é pequena e o limite entre as zonas de foco é tênue.
146	37°09''	Plano conjunto ( <i>two shot</i> )	Continuidade do plano 143, com mudança de foco, quadro e condição de luz. 1) A câmera faz um movimento sutil para ajustar o quadro e manter André enquadrado quando ele faz um movimento e fica de frente para a câmera. Este breve movimento é associado com uma mudança de foco que seleciona André, em primeiro plano. Com este novo posicionamento, a iluminação projetada no rosto de André também muda. Continua sendo uma luz difusa, filtrada pela cortina, e com a projeção de algumas pequenas marcas de luz no rosto dele (feixes que atravessam os pequenos buracos da cortina). A imagem fica contrastada, com o lado esquerdo do rosto iluminado e o direito sob sombra densa; 2) A câmera faz ajuste de foco, selecionando André, quando ele faz uma aproximação de para continuar falando com o irmão. A exemplo dos planos 141 e 143, a luz que ilumina o rosto de Pedro é mais dura, iluminando muito o lado direito do rosto dele (sem que haja superexposição). Há mais compensação no lado esquerdo do rosto de Pedro do que no de André.
147	37°21''	Plano conjunto	André, ainda criança, está de costas, sentado à mesa com a mãe, enquadrada de frente, que faz bolinhos de comida para dar-lhe na boca. O menino está à esquerda – quase no centro do quadro - a mãe, mais à direita. A fonte principal de luz está posicionada à direita do quadro. É uma luz dura que concentra-se nas costas da mãe (zona de maior superexposição) e, parcialmente, nas costas da criança. Há luz de compensação que evita um contraste acentuado. O lado direito do rosto da mãe, por exemplo, está iluminado com luz de compensação suave, rebatida. É uma luz pequena, de interior/noite, que guarda certa relação de contraste. Não clareia de maneira homogênea. Ela vai perdendo força ao longo do plano, fundamentalmente na lateral esquerda, tal como as luzes artificiais dos interiores à noite. A profundidade de campo é grande.
148	37°50''	Panorâmica/ <i>tilt</i>	A câmera acompanhará o deslocamento de André pelo quarto, sempre atravessando uma faixa de luz que ilumina a cena lateralmente, projetando formas de luz e sombra também na parede. Pela posição do corpo que Pedro mantém, esta luz iluminará essencialmente o lado esquerdo do corpo dele. É uma luz irregularmente filtrada pela cortina, por isso em algumas áreas as sombras são mais definidas que em outras. Percebe-se a irregularidade desta difusão pela projeção de luz e sombra no rosto do próprio personagem. A projeção da luz na parede dá profundidade à imagem, proporcionando tridimensionalidade ao “descolar” o personagem do fundo. Primeiro a câmera faz movimento da direita para a esquerda, acompanhando os passos dele; depois associa panorâmica da esquerda para a direita com <i>tilt</i> de cima para baixo, quando ele se senta. Mesmo quando sentado, a marcação de Pedro está na faixa de luz. Apesar da difusão, a imagem é contrastada.
149	38°09''	Plano médio/ panorâmica/plano de aproximação	1) Em plano médio, a câmera enquadra André quando criança, associado a panorâmica, da direita para a esquerda, acompanhando os passos dele que irá observar, à distância, o repouso da mãe. A condição de luz muda ao longo desta primeira parte da tomada, de modo geral caracterizada por uma subexposição, justificada pelo fato de se passar no interior da casa. Inicialmente, em primeiro plano, o menino está subexposto. Há luz em segundo plano, na parede, o que dá profundidade à imagem, tridimensionalidade. Antes de parar de caminhar, o menino passa por uma zona de subexposição ainda maior. E quando ele está atravessando este espaço de penumbra, a luz é pontual, delinea a sua mão e parte do braço direito. Este movimento de panorâmica continuará até que algumas galinhas e uma cabra sejam enquadradas em segundo plano. Uma porta aberta estará em quadro, justificando a subexposição anterior. O diafragma deveria estar fechado para quando enquadrasse a zona de superexposição da porta. Este movimento de panorâmica é associado, finalmente, com uma mudança de foco que seleciona o segundo plano. André está parcialmente enquadrado de costas, em primeiro plano desfocado; 2) A câmera inicia movimento de aproximação, num movimento estável que segue em direção à mãe em repouso numa cadeira de balanço. Pela estabilidade das bordas da imagem, a câmera está acoplada a algum acessório como <i>steadicam</i> , por exemplo. Pela disposição do espaço e pelas mudanças de ângulo da câmera, trilhos estão descartados. Ao seguir na direção da mãe, a câmera encontrará uma condição de luz que ilumina o espaço entrando pelas portas e janelas. Apesar das fontes aparentes, não há superexposição.
150	38°54''	<i>Plongée</i> /Plano detalhe	Em <i>plongée</i> , a câmera enquadra detalhe do cabelo da mãe. Luz suave ilumina os cabelos, o acessório que os prende e parte do encosto da cadeira. O movimento do quadro é devido ao balanço da cadeira. A profundidade de campo é pequena.
151	39°07''	Subjetiva	A câmera está posicionada do ponto de vista da mãe, numa subjetiva dela. Após a repetição do movimento, como se ela estivesse com o olhar perdido diante da janela, André aparece no quadro, olhando fixamente para ela pelo vidro da janela. Nos momentos em que a câmera sobe, na sensação de que os olhos dela estão direcionados para o céu, há pequena e rápida superexposição,

			naturalmente, pelo fato de que não há vegetação alta encobrindo esta parte do céu.
152	39'28''	Plano médio	Plano médio enquadra a mãe de frente, sentada na cadeira e olhando para o filho que não está enquadrado. Em primeiro plano desfocado, na lateral direita do quadro, parte da estrutura de madeira da janela. Observa-se que a mãe está numa <i>sombra aberta</i> , ou seja, sob a sombra dentro de casa, mas também iluminada pela luz externa que entra pela janela e a ilumina indiretamente.
153	39'37''	Plano médio	Em plano médio, Pedro, de perfil, está sentado na cama, iluminado por luz que incide diretamente nele. A parede, em segundo plano, também está iluminada, dando profundidade de campo à imagem.
154	39'40''	Plano detalhe/plano de aproximação	A câmera inicia o plano já em movimento de aproximação chegando cada vez mais perto da boca de André. O foco tem sentido narrativo nesta aproximação, trazendo ideia de vertigem, de agonia de André enquanto ouve o que o irmão fala da falta que a mãe está sentido dele. O plano é iluminado com luz indireta.
155	39'43''	Plano médio	Pedro agora está sentado, com a coluna ereta e os braços cruzados. O corpo dele está de perfil. A luz que o ilumina é suave. Há mudança no ângulo de ataque se comparado ao plano 153.
156	39'55''	Plano detalhe/travelling	1) Câmera, posicionada atrás da porta de vidro, enquadra a boca de André em detalhe, inicialmente, até que o personagem se afasta para trás. Ele está ao lado da janela, onde a luz difundida pela cortina ilumina seu rosto. Alguns feixes de luz atravessam a cortina e marcam o rosto do personagem; 2) Em movimento de <i>travelling</i> , da esquerda para a direita, a câmera deixa a posição de trás da porta acompanhando o deslocamento de André até esbarrar na porta. No caminho ele passa em frente a um espelho, onde é projetado o reflexo dele. Ele caminha em direção a um espaço bem menos iluminado que o do início do plano.
157	40'06''	<i>Travelling</i>	<i>Travelling</i> da direita para a esquerda inicia a tomada enquadrando uma aprede de madeira, em primeiro plano e partes da perna e do braço esquerdos de Ana, que está deitada no chão com o rosto coberto. Ela está numa <i>sombra aberta</i> , isto é, sob a sombra projetada nas palhas no chão pela parede de madeira, mas com um espaço aberto ao lado. O movimento da câmera caracteriza-se por contornar a parede de madeira, inicialmente enquadrada, passando lateralmente em relação a Ana.
158	41'03''	Plano conjunto	Pedro está enquadrado no centro do quadro. O braço esquerdo de André, oferecendo uma garrafa de vinho ao irmão, está no canto esquerdo do quadro. Em segundo plano, desfocado, há, aparentemente, uma fonte de luz (vela). É o reflexo de ambos que está no quadro. A luz os ilumina lateralmente, numa luz que vem da direita para a esquerda.
159	41'13''	Plano conjunto	Pedro está no canto direito do quadro, em primeiro plano focado, de perfil, em <i>close</i> . André está em segundo plano, de pé. A câmera é mantida fixa até André virar o vinho na boca, num gesto impulsivo e brusco. A câmera faz um sutil movimento para manter André enquadrado em segundo plano. A câmera está preparada para um eventual e não programado movimento mais brusco do ator. A parede, atrás de André, está iluminada com uma luz mais amarelada que a luz que ilumina o plano como um todo. Isto profundidade da imagem, “descolando” André do fundo, dando mais tridimensionalidade à imagem. A sombra de André, com a garrafa na mão, é projetada na parede pela luz que ilumina o ambiente, vinda do lado de fora.
160	41'22''	Plano detalhe	A câmera está fixa, enquadrando a parede, onde André arremessa a garrafa cheia de vinho. Nesta parede há incidência de luz direta, o que dá mais profundidade à imagem.
161	41'23''	Plano detalhe	A câmera, bem próxima a Pedro, registra o movimento brusco que ele faz para tentar acalmar André que acabara de arremessar a garrafa. Ele se levanta e sai da frente da câmera, e o quadro revela a expressão sobressaltada de André que grita com o irmão. André está em segundo plano, desfocado.
162	41'24''	Plano detalhe	Com o espaço de foco indefinido, a câmera enquadra, de cima para baixo, as pernas de Pedro que se afasta de André.
163	41'25''	Plano médio	Uma vez mais, o foco está indefinido e o plano médio enquadra André que continua falando alto.
164	41'25''	Plano médio	Câmera na mão enquadra Pedro acuada, no canto da parede, temendo a reação do irmão. A imagem é subexposta, pois está no canto da sala, onde a incidência de luz é indireta.
165	41'26''	Plano médio	Em plano médio, a câmera na mão acompanha o deslocamento de André que avança na direção do irmão. É um movimento brusco, em que o foco não está definido, e ainda avançará para um <i>close</i> no final da tomada. A incidência de luz em André é direta. Quando em <i>close</i> , o rosto dele está contrastado, com o lado esquerdo iluminado e o direito sob sombra densa. A imagem tem textura.
166	41'29''	Plano médio	Plano médio enquadra André no canto da sala, acuada, em área de pouca luz e imagem resultante subexposta.
167	41'30''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de André com variações no tamanho e no foco da imagem em virtude dos gestos bruscos e agressivos do personagem. De modo geral, o plano é contrastado, com um lado do rosto iluminado e outro sombreado. A câmera está na mão e procura fazer ajuste de quadro conforme André se movimenta, às vezes enquadrando-o dos ombros, às vezes do peito para cima.
168	41'36''	Plano conjunto	Câmera na mão registra a ação da personagem que, do interior de uma casa, subexposta, fecha as portas brusca e violentamente. A câmera mantém o quadro da porta fechada por um segundo. Ela está iluminada por luz de dia.
169	41'38''	Plano médio	Câmera na mão, foco indefinido, imagem subexposta. As características do plano têm justificativa narrativa. André está no centro do quadro ainda agressivo.
170	41'39''	Plano médio	Personagem Pero está no canto da sala, cada vez mais acuada e encolhido.

			Imagem subexposta. Iluminação indireta.
171	41'40''	Plano médio	André, no centro da imagem. A câmera na mão enquadra-o de perto, acompanhando o gesto agressivo. O plano é ainda continuidade de uma sequência. O foco indefinido continua sendo usado com sentido narrativo. Do mesmo modo, o contraste da imagem.
172	41'41''	Plano detalhe	Câmera na mão, em movimento brusco, enquadra uma caixa de ferramentas arremessada no chão, que entra no quadro da direita para a esquerda e está em parte iluminada por uma luz de baixa temperatura de cor direta.
173	41'42''	Plano conjunto	O movimento da câmera é brusco, a imagem é contrastada, o foco é definido e o plano é rápido. Pai e Lula, o filho mais novo, estão em segundo plano. Na segunda parte da tomada, uma mulher entra no quadro, de costas. Uma luz de contorno ressaltará seus cabelos.
174	41'44''	Plano detalhe	A porta da casa, em detalhe, está fechada e Pedro dá uma pincelada na porta com uma tinta branca.
175	41'45''	Plano médio	Após dar uma pincelada na porta, Pedro movimenta-se bruscamente da esquerda para a direita e a câmera o acompanha este movimento rápido. A luz é fria.
176	41'47''	Plano médio	Em plano médio, câmera enquadra Lula, o irmão mais novo que também ajuda a pintar a porta. No início do plano e como se Lula estivesse reagindo e se protegendo ao gesto brusco de Pedro.
177	41'48''	Plano detalhe/close	Close de Pedro, utilizando um buraco na porta para enquadrá-lo. De frente, Pedro bate um prego na parte externa.
178	41'49''	Plano médio	Pedro está no canto da sala, acuado, em espaço iluminado por pouca luz. A imagem é superexposta.
179	41'51''	Close	Enquadramento utiliza os objetos manipulados pelo personagem para fazer um primeiro plano. Close de Pedro por entre as madeiras que ele joga umas sobre as outras.
180	41'52''	Plano conjunto	O pai se aproxima da ação em que madeiras são jogadas umas sobre as outras. Ele aparece num segundo plano rapidamente para, logo depois, as madeiras cobrirem todo o quadro.
181	41'53''	Plano detalhe	A imagem é subexposta de modo que se pode ver uma fonte de luz aparente: uma vela, na mão de um personagem, atravessa o quadro, primeiro passando na parte superior da imagem e, depois, no canto direito.
182	41'54''	Plano médio/aproximação	O pai está na porta da casa que está sendo pintada. A câmera executa durante o plano inteiro um movimento de aproximação, enquadrando-o de perfil.
183	41'55''	Plano médio	Foco indefinido utilizado mais uma vez como elemento narrativo. André está no centro da imagem, vira de costas e caminha para trás. Ele está totalmente desfocado.
184	41'57''	Plano detalhe	Câmera enquadra pés em plano detalhe. O quadro é associado com um movimento de acompanhamento dos pés que caminham no interior de uma casa. A subexposição é tamanha que a imagem granula, apesar da luz suave que ilumina o piso lateralmente.
185	41'59''	Plano médio	Câmera acompanha a ação de André. A imagem é subexposta e há granulação em algumas partes da imagem. Ele se desloca por uma parte pouco iluminada da casa.
186	42'00''	Plano médio	Plano médio de Pedro, no canto da sala. A imagem é subexposta. Há variação de luz durante o plano que sugere o movimento de André à sua frente.
187	42'01''	Plano médio/close	A câmera varia entre close e plano médio para enquadrar André. A luz é contrastada, de modo que o lado esquerdo do rosto está iluminado e o direito sob sombra densa. A textura da imagem revela o vinho derramado no rosto do personagem. Em sua movimentação brusca, André atravessa zonas de subexposição.
188	42'09''	Plano detalhe	Tochas nas mãos dos personagens atravessam o quadro, concentrando-se no lado direito da imagem.
189	42'10''	Close	Close de André em imagem subexposta ainda se movimentando no quarto.
190	42'10''	Plano detalhe	Tochas acesas atravessam o quadro nas mãos de personagens.
191	42'12''	Close/Plano médio	Close de André em imagem subexposta ainda se movimentando no quarto. Conforme o personagem se movimenta, há variação no tamanho do quadro para plano médio.
192	42'17''	Plano conjunto/afastamento	Três mulheres estão, cada uma delas, com uma tocha na mão. A imagem é desfocada. Depois de alguns segundos, a câmera inicia movimento de afastamento, aumentando o tamanho do quadro.
193	42'24''	Plano médio/close	A câmera faz variação de quadro, entre close e plano médio, de André, m conformidade com a movimentação do personagem. É a imagem subexposta.
194	42'26''	Close	Close de Pedro, com câmera em movimento. Exterior/noite. Em segundo plano, vê-se outras pessoas e fontes de luz trazidas nas mãos das pessoas, que estão (tochas e personagens) desfocados. Referência possível com a sequência de Central do Brasil. Não é a primeira vez que Walter Carvalho ilumina usando luz de velas.
195	42'28''	Close	Close de André, encostado na parede do quarto ainda agressivo. Imagem subexposta.
196	42'28''	Panorâmica	A câmera faz um rápido movimento de panorâmica, possibilitando apenas identificar uma vela no canto superior direito que depois do movimento sai do quadro.
197	42'29''	Close/plano médio	Variação entre close e plano médio no enquadramento de André no interior do quadro. Imagem subexposta.
198	42'31''	Plano detalhe	Plano detalhe enquadra parte da barriga, do braço e a mão esquerda de André no chão, num ataque epilético. A luz que ilumina o quadro é fria. É noite. O plano quebra uma sequência de luz de baixa temperatura de cor. O limite de espaços de foco é tênue. A luz contrastada resulta em textura e relevo que ressaltam o corpo de André.

199	42'33''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de Pedro. Ele está no canto direito da imagem. Do lado esquerdo, em segundo plano, chamas das tochas acesas. Pedro também tem uma tocha na mão que ilumina o lado esquerdo de seu rosto. O lado direito do rosto dele é iluminado por uma luz de compensação, também de fonte de luz de fogo. Este elemento cênico é utilizado como recurso fotográfico. O foco é seletivo e prioriza Pedro.
200	42'35''	Plano conjunto	Plano conjunto com foco indefinido. Inicialmente, enquadramento de duas pessoas: Pedro e outra personagem que segura uma vela com a mão direita, que funciona como uma fonte de contraluz aparente. A câmera faz movimento da esquerda para a direita quando Pedro caminha e atravessa o quadro. Ele passa por zonas pontuais de iluminação, resultantes da incidência de luz direta do exterior que entra no espaço onde estão para projetar formas na parede. Na metade do deslocamento de Pedro, Pedro é iluminado pela luz de uma vela em contraluz que contribui para a manutenção do padrão de latitude da tomada. Uma vela na mão da personagem em segundo plano ilumina-o e também projeta luz na parede ao fundo, ajudando na profundidade. Quando o plano segue para a parte final, várias fontes de luz (tochas nas mãos de personagens) são enquadradas. Estas luzes servem, ainda, como fonte de luz principal, para iluminar o rosto de personagem enquadrada após a passagem de Pedro. Ela está sentada e é enquadrada em plano médio com uma vela na mão, que está posicionada lateralmente, iluminando o rosto de forma contrastada. Quando esta personagem vira o rosto para olhar para Pedro, uma luz de compensação ilumina o lado esquerdo do rosto dela.
201	42'38''	<i>Close</i> /panorâmica	André é enquadrado de perfil, em <i>close</i> , inicialmente. Quando ele faz movimento para a direita, a câmera o acompanha num movimento rápido de panorâmica. A imagem é contrastada, com fonte de luz pequenas e duras. A vela, sobre a pia em segundo plano desfocado, funcionará como contraluz que também ajuda no contorno do personagem. Além disso, esta vela projeta luz na parede ao fundo, contribuindo para a profundidade da imagem. A textura da imagem está traduzida nos relevos da camisa que André usa.
202	42'40''	Plano conjunto/ panorâmica	Em movimento de panorâmica, da esquerda para a direita, a câmera acompanha o deslocamento de três personagens que levam velas nas mãos. As velas são fontes aparentes de luz que iluminam os rostos delas quando elas passam de perfil à frente da câmera. Depois que elas atravessam o quadro, ficam de costas para a câmera e a luz das velas passa a fazer o papel de contraluz que dão relevo aos cabelos de uma delas. O segundo plano está iluminado por luzes de vela também, dando profundidade à imagem.
203	42'44''	<i>Close</i> /plano médio/movimento	A câmera na mão faz variação no tamanho do plano, entre <i>close</i> e médio, conforme a movimentação do personagem André. Ela o acompanha fazendo movimentos laterais quando ele ainda está parado, e é deslocada para trás à medida em que ele avança na direção do irmão Pedro que não aparece no quadro. Mantém-se a pouca profundidade da sequência, bem como a relação de contraste do interior do quarto onde estão.
204	42'56''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de Pedro deitado no canto do quarto, com um lenço na boca e a outra mão na cabeça. O plano é ainda mais fechado que os outros da sequência – quando ele aparece neste mesmo lugar – e a relação de iluminação é o mesmo de subexposição. A luz o ilumina variavelmente, sugerindo o movimento do irmão André à sua frente.
205	42'58''	Plano médio/ <i>superclose</i>	A câmera na mão faz variação de tamanho de plano, de acordo com a movimentação de André, saindo de um plano médio para um <i>superclose</i> do personagem. Há foco seletivo quando em plano médio, mas não há ajuste de foco quando em <i>superclose</i> . A relação de contraste da sequência é mantida.
206	43'02''	<i>Close</i> /Plano médio	Pedro é enquadrado em <i>close</i> . A câmera está em movimento, acompanhando-o de frente e variando no tamanho do plano, conforme movimento do personagem. Há variação também em segundo plano no que diz respeito à posição das fontes de luz. As velas que estão nas mãos das personagens logo atrás de Pedro, funcionam como contraluz e, em alguns momentos, como luz de contorno delineando os cabelos dele.
207	43'04''	<i>Close</i> /plano médio	Câmera na mão, com variação no tamanho do plano, conforme movimentação do personagem. O padrão de luz contrastada da sequência é mantido.
208	43'08''	Panorâmica	Panorâmica da direita para a esquerda. Inicialmente, há projeção de uma luz de alta temperatura de cor na parede do quarto. A luz já é quente quando a câmera enquadra a mulher sentada com uma vela na mão. A fonte é aparente e funciona tanto como contraluz quanto para iluminar o rosto dela.
209	43'11''	Plano médio/ <i>close</i>	Câmera na mão, com variação no tamanho do plano, conforme movimentação do personagem. O padrão de luz contrastada da sequência é mantido.
210	43'13''	Plano conjunto	À distância, câmera enquadra, sem definição de foco, pessoas com velas na mão. O plano é rápido e mostra a movimentação de pessoas numa imagem subexposta.
211	43'14''	Plano médio/ <i>close</i>	Câmera na mão, com variação no tamanho do plano, conforme movimentação do personagem. O padrão de luz contrastada da sequência é mantido.
212	43'15''	Plano médio	Pedro é enquadrado em <i>close</i> . A câmera está em movimento, acompanhando-o de frente e variando no tamanho do plano, conforme movimento do personagem. A câmera faz uma variação de ângulo, da esquerda para direita e depois ao contrário, variando no enquadramento o rosto dele. Há variação também em segundo plano no que diz respeito à posição das fontes de luz. As velas que estão nas mãos das personagens logo atrás de Pedro, funcionam como contraluz e, em alguns momentos, como luz de contorno delineando os cabelos dele.
213	43'17''	Plano médio/ <i>close</i>	Câmera na mão, com variação no tamanho do plano, conforme movimentação de André. O padrão de luz contrastada da sequência é mantido.
214	43'18''	<i>Close</i> /movimento	Câmera na mão faz movimento panorâmico, procurando manter o rosto de

			uma mulher parcialmente enquadrado, em primeiro plano. A câmera procura acompanhar o movimento circular que ela faz, o que resulta numa variação de segundo plano que gera efeito estroboscópico. Isto é possibilitado pela rápida movimentação da câmera associado a um segundo plano que ganha profundidade com a projeção de marcas e formas de luzes.
215	43'26''	Plano médio/ <i>close</i>	Câmera na mão, com variação no tamanho do plano, conforme movimentação de André. O padrão de luz contrastada da sequência é mantido.
216	43'28''	Plano detalhe	Enquadramento da barba de Pedro, superexposta, em plano detalhe. A câmera está na mão e acompanha-o em seus passos firmes. Em segundo plano, aparecem marcas de luz projetadas na parede.
217	43'29''	Plano médio	Câmera na mão enquadra Pedro em plano médio, de perfil. Uma tocha em sua mão ilumina o próprio rosto. Há luz de compensação ou mesmo intensificação desta luz com outras fontes. Uma delas (uma tocha) aparece no quadro. A câmera faz um movimento de cima para baixo, enquadrando a mão de Pedro. Uma mulher entra no quadro, entre Pedro e a câmera que acompanhará o movimento dele, contornando esta mulher para falar com ela olhando-a de frente.
218	43'35''	<i>Close</i>	Câmera na mão enquadra André em <i>close</i> fazendo ajuste de quadro. O padrão de luz contrastada do interior do quarto na sequência é mantido.
219	43'40''	Plano médio	Pedro enquadrado em plano médio, em primeiro plano. Câmera na mão acompanha o movimento dele, mantendo-o no quadro. As velas nas mãos das mulheres atrás dele fazem função de contraluz e ilumina os rostos das personagens. O foco é seletivo e está concentrado nele.
220	43'43''	Plano detalhe	Câmera, em movimento, ao nível do chão, acompanha os passos e enquadra os pés de três pessoas num piso de madeira. A que está no centro usa sapatos; as outras duas, cada uma de um lado, estão descalças. A luz que ilumina a tomada é lateral, dando textura à imagem, apesar da pouca profundidade de campo.
221	43'48''	<i>Close</i> /plano médio/movimento	1)Variação de tamanho, ângulo e foco de <i>close</i> de André. A câmera chega a enquadrá-lo em <i>superclose</i> desfocado; 2) Câmera inicia movimento para trás, acompanhando os passos de André que caminha em direção ao irmão Pedro, fora do quadro. Neste movimento, primeiro André atravessa uma zona de luz de alta temperatura de cor – que vem da área externa – e depois mantém no espaço de luz de baixa temperatura de cor (vela). A característica do foco indefinido é mantida, ficando seletivo novamente quando André para diante do irmão olhando-o fixamente; 3) André fica de joelhos e câmera fica ao nível de seu rosto, enquadrando-o em <i>close</i> , assumindo sutilmente um ângulo em <i>contre-plongée</i> , preparando-se para enquadrar o movimento que ele faz ao levantar os dois braços.
222	44'07''	Plano detalhe	A câmera executa um rápido movimento, inicialmente também enquadrando parte cabeça de André, de costas, subindo para enquadrar as mãos em detalhe, em <i>contre-plongée</i> . A câmera ainda executará um movimento da esquerda para a direita, enquadrando as mãos em contraluz. Neste instante, há incidência de luz na objetiva e percebemos a textura da luz, com uma aparente ajuda de uma nuvem sutil de fumaça tanto torna visível quanto ajuda a dar forma aos raios de luz.
223	44'10''	<i>Tilt</i>	A câmera faz movimento, de baixo para cima, saindo de um plano conjunto em que estão enquadradas quatro pessoas em plano médio, acompanhando o movimento que elas fazem levando as mãos para o alto, encerrando o plano com o enquadramento parcial de três velas (nas mãos de três mulheres) e a mão de Pedro. Velas e mão estão dispostas no quadro num primeiro plano com foco variável. Em segundo plano, há formas de luz projetadas na parede, dando profundidade à imagem.
224	44'11''	<i>Close</i> /movimento	Inicialmente, a câmera enquadra André em <i>close</i> . Ele está com os braços erguidos. A luz da tomada é lateral e ilumina o rosto dele e os seus braços, de forma contrastada. O foco seletivo, mas variável por causa da pouca profundidade de campo. A luz lateral dá textura à imagem, evidenciando a barba, as formas e relevos da roupa e da pele, bem como a baba que ele expele. O tamanho do quadro muda quando André cai no chão. O foco da câmera, antes selecionado em plano próximo, não acompanha o movimento e a tomada fica desfocada com André ao chão.
225	44'21''	Plano médio	Pedro é enquadrado no canto do quarto em plano médio. O padrão de iluminação (subexposição) da sequência é mantido. A câmera faz movimento que o mantém no centro da imagem tomando o quadro quase que completamente.
226	44'24''	Plano médio	A câmera na mão enquadra André deitado no chão. Inicialmente, o foco é indefinido, depois há mudança e o foco torna-se seletivo na região do pescoço - resultando numa imagem com textura, o que é propiciado pela lateralidade da luz que ilumina. A câmera capta o brilho que a luz imprime em seu pescoço.
227	44'28''	Plano médio	Pedro é enquadrado no canto do quarto em plano médio. O padrão de iluminação (subexposição) da sequência é mantido. A câmera faz movimento que o mantém no centro da imagem tomando o quadro quase que completamente.
228	44'30''	Plano médio	A câmera na mão enquadra André deitado no chão, fazendo ajuste de quadro enquanto ele se contorce no chão. O foco é indefinido durante o plano.
229	44'47''	Plano detalhe/ <i>tilt</i> -panorâmica/plano detalhe	O plano é executado em dois tempos: 1) A câmera inicia a tomada num movimento de baixo para cima/da esquerda para a direita, partindo de um plano detalhe das mãos de Ana em posição de oração, em primeiro plano. O detalhe das mãos é parte da composição que ainda tem uma flor seca e duas velas em segundo plano desfocado. Durante o movimento da câmera a mão da mãe entra no quadro segurando a mão esquerda da filha. Quando a câmera



			enquadra o rosto de Ana, as duas mãos da mãe estão em quadro. Ela faz um carícia na filha, primeiro com uma, depois com as duas, depois com uma mão. Rostos de mãe e filha, juntos um do outro, estão no quadro, em <i>close</i> . A luz da vela que ilumina o rosto delas tem variação. Há o recurso de uma <i>iluminação motivada</i> , em que a fonte de luz parece ser a das duas velas apenas. Pela forma como a luz está distribuída no rosto das duas, há uma outra fonte de luz compensação, pois a luz das duas velas resultaria numa imagem mais contrastada; 2) No instante em que a mãe segura o queixo da filha com a mão esquerda, a câmera sai do repouso em direção ao quadro inicial, enquadrando as mãos de Ana em posição de oração, a flor seca e as duas velas em segundo plano. Neste retorno ao quadro inicial, há indício de que existe uma terceira vela ao lado da que está sobre a mesa diretamente (sem castiçal), pela evidência de um contorno luminoso no canto superior esquerdo da imagem.
230	45'42"	Plano médio	A câmera na mão enquadra André deitado no chão, fazendo ajuste de quadro enquanto ele se contorce no chão. O foco é indefinido durante o plano. O movimento da câmera acompanha a mudança de posição de André que levanta um pouco o tronco para ficar deitado de lado enquanto fala. Há evolução do plano para um <i>close</i> de ombros, buscado manter o rosto de André no centro do quadro. Conforme André se move para falar de forma enérgica, a imagem fica menos ou mais focada. O foco está definido numa área onde o rosto do personagem se posiciona algumas vezes durante o movimento.
231	46'09"	Plano sequência	Inicialmente, a câmera é operada em modo baixo, ao nível do chão, desfocado. Na continuidade do movimento, à medida em que a câmera sobe, associando o plano de aproximação com um movimento de <i>tilt</i> , a câmera enquadra o pai em plano americano. A câmera então para e é o personagem vivido por Raul Cortez que se movimenta, passando na frene da câmera, com foco seletivo. A câmera faz movimento de panorâmica da direita para a esquerda para acompanhar o deslocamento do pai. Por fim, a câmera enquadra o pai, em primeiro plano, de costas e André (ainda criança) de frente, arregaçando as mangas da blusa. A luz do plano é filtrada.
232	46'29"	Plano detalhe	Em plano médio, André (já adulto) arregaça as mangas da blusa e exhibe as duas mãos abertas, uma ao lado da outra. As mãos de André brilham. A luz do plano é lateral e há textura na imagem resultante, precisamente na superfície da roupa de André, com os relevos do tecido.
233	46'35"	Plano conjunto	André (criança) está com os braços estendidos para a frente. O pai está à sua frente e dá um golpe nas mãos do menino utilizando um galho de planta.
234	46'36"	Plano conjunto	André está na lateral esquerda do quadro, em primeiro plano. Parte da cabeça, do ombro e das costas estão desfocados, pois o foco seletivo está na mão direita do personagem. A câmera está em <i>plongée</i> , e inclui Pedro no quadro, em segundo plano, desfocado, em área de subexposição, pois está no canto do quarto. A luz direta no plano incide nas mãos de André e parece, pela sua natureza, vir de janela ou porta. A luz externa incide nas árvores do lado de fora e sombras são projetadas nos antebraços de André.
235	46'52"	<i>Close</i> de ombros	<i>Close</i> de André. Ele está no centro da imagem. A luz que ilumina o rosto dele é difundida pela cortina e a variação das sombras é projetada no rosto dele. A luz é levemente lateral e não resulta em sombras muito definidas. O segundo plano é completamente escuro.
236	46'58"	Plano sequência	Pelas características do plano, o movimento é executado com o recurso de uma grua, considerando-se que a tomada é iniciada numa composição do alto de uma árvore - por entre os galhos - e finda num plano conjunto sob a árvore, com o tronco da mesma árvore em primeiro plano. Esta variação se dá de forma estável e harmônica. Subdividimos o plano em três tempos: 1) Plano geral de cima de uma árvore: composição tem a parte alta do tronco, além de galhos e folhas, em primeiro plano desfocado (usados como moldura). Em segundo plano, o pai, Pedro e André (ainda crianças), uma vaca e parte de um lago. A imagem tem muita profundidade de campo. Os personagens caminham em direção à árvore; 2) Assim que o pai aponta para o alto da árvore, de longe, é iniciado o movimento de câmera, numa associação de perda de altura com movimento da direita para a esquerda. Durante esta descida, a câmera passa bem próximo a galhos e folhas e faz um movimento sutil de <i>tilt</i> , de baixo para cima, enquadrando os galhos em contraluz aparente e incidente na objetiva, resultando em <i>flare</i> no quadro e superexposição. Na continuidade do movimento, a câmera faz o movimento de <i>tilt</i> , de cima para baixo, retomando o enquadramento adequado à fotometria inicial, para terminar este segundo tempo do plano num plano conjunto que enquadrará os animais no pasto, um pouco acima do nível dos bois e vacas; 3) Já o terceiro tempo do plano, caracteriza-se por um movimento de panorâmica, da esquerda para a direita, enquadrando os três personagens que, a esta altura, já estão sob a árvore, com o tronco da mesma árvore em primeiro plano. A tomada continuará num <i>travelling</i> , da esquerda para a direita, passando pela árvore, indo em direção ao outro lado para findar o plano com o enquadramento do pai e dos dois filhos. Nesta parte final, a câmera chega a enquadrar dois animais no pasto ao fundo e faz novo movimento de panorâmica, da direita para a esquerda, para manter pai e filhos em segundo plano, com parte da árvore em primeiro plano desfocado. A profundidade de campo é grande.
237	48'42"	Plano geral	André está sentado no chão, em segundo plano, apoiado sobre o braço direito e apoiado na parede. Em primeiro plano, à esquerda no canto superior, a ponta de uma mesa. A luz que ilumina o plano é filtrada pela cortina na janela, resultando na projeção de sombras indefinidas por toda a imagem, provocadas pelo movimento da cortina. No lado direito, o espaço que o movimento da cortina provoca é maior e a luz incide mais diretamente na parede. A sombra da cabeça de André é projetada na parede.

238	48°55''	Plano geral	Pedro está agachado próximo a uma mesa e à porta. Vê-se parte da cortina. A luz que ilumina o plano é indireta. NA parte superior esquerda, quando a cortina balança um pouco, há uma pequena incidência de luz e superexposição discreta. Este balanço da cortina possibilita a entrada de luz que iluminará o rosto e o braço esquerdo de Pedro e a ponta da mesa.
239	49°08''	Plano geral	A câmera é fixa. André está sentado no chão, em segundo plano, apoiado sobre o braço direito e apoiado na parede. Em primeiro plano, à esquerda no canto superior, a ponta de uma mesa. A luz que ilumina o plano é filtrada pela cortina na janela, resultando na projeção de sombras indefinidas por toda a imagem, provocadas pelo movimento da cortina. No lado direito, o espaço que o movimento da cortina provoca é maior e a luz incide mais diretamente na parede. A sombra da cabeça de André é projetada na parede.
240	49°45''	Plano detalhe	A câmera está dentro do cesto de roupas, com a lente encoberta por algumas peças que são retiradas em duas vezes. Primeiro uma peça é retirada e a luz ambiente ajuda a ver o movimento mesmo com a lente coberta por outra peça. Em seguida, uma outra peça é retirada, revelando as mãos de quem faz isso. As mãos são enquadradas de baixo para cima, em segundo plano. Partes de outras roupas, não identificadas, e a lateral do próprio cesto, estão num primeiro plano desfocado e subexposto.
241	49°59''	Plano detalhe/ <i>tilt</i>	Em plano detalhe, enquadrado numa associação com movimento de <i>tilt</i> , de baixo para cima, a câmera enquadra uma peça branca de tecido bordado sendo retirado de dentro do cesto. A profusividade de campo é pequena e o foco prioriza a peça, deixando partes dos braços e das mãos desfocados, bem como o segundo plano. O ângulo da câmera está em contraluz que resulta em superexposição na parte superior direita da imagem, onde a janela está enquadrada, porém sem que haja subexposição (silhueta) no objeto principal do plano.
242	50°06''	Plano geral	André está sentado no chão, em segundo plano, apoiado sobre o braço direito e apoiado na parede. Em primeiro plano, à esquerda no canto superior, a ponta de uma mesa. A luz que ilumina o plano é filtrada pela cortina na janela, resultando na projeção de sombras indefinidas por toda a imagem, provocadas pelo movimento da cortina. No lado direito, o espaço que o movimento da cortina provoca é maior e a luz incide mais diretamente na parede. A sombra da cabeça de André é projetada na parede.
243	50°38''	Plano sequência (detalhe, <i>tilt</i> , panorâmica)	Três movimentos caracterizam o desempenho da câmera: 1) A câmera está parada e um lenço é esticado à frente da lente, sem profundidade de campo num primeiro momento, ganhando definição quando o lenço é esticado por duas mãos sobre a cama. O corpo do personagem impede a incidência de luz diretamente no objeto; 2) Movimento de <i>tilt</i> , de baixo para cima, à medida em que o personagem abre folga o cinto e abre o botão da calça e a retira para se deitar sobre o lenço. Quando a câmera enquadra a cintura de Pedro uma luz de contorno delineia o lado direito da calça; 3) Numa associação entre <i>tilt</i> – de cima para baixo – e panorâmica - da direita para a esquerda – a câmera acompanha a ação do personagem que se deita na cama para se masturbar. Uma vez mais, a função da luz é de contorno, delineando os pêlos da perna de Pedro.
244	50°53''	Plano sequência (detalhe, panorâmica, <i>tilt</i> , conjunto, panorâmica, <i>tilt</i> ).	A câmera associará diferentes tipos de movimento para acompanhar a ação de Ana que identificamos na subdivisão do plano: 1) Plano detalhe da fechadura da porta. Ana entra no quarto e a posição da câmera é mantida até que ela entre no quarto e tranque a porta com duas voltas na chave. A luz que ilumina o detalhe é indireta; 2) A câmera faz movimento brusco de panorâmica – da direita para a esquerda – para acompanhar o deslocamento de Ana para o interior do quarto. Este movimento de panorâmica termina enquadrando o gesto de Ana que fecha a janela; 3) Associação entre <i>tilt</i> de baixo para cima – e panorâmica – direita/esquerda – saindo da janela, onde há entradas de luz, para um plano conjunto em que uma roupa está pendurada num cabide na parede, em primeiro plano, uma janela ao fundo e um espelho, que Ana utilizará para olhar o próprio rosto, subindo em alguma coisa para ficar mais alta, já que a roupa no cabide sugere que aquele quarto é de Pedro. A luz ilumina este tempo do plano indiretamente; 4) Ana desce do e cima do objeto que utilizou para se olhar no espelho e a câmera a acompanha fazendo movimento lateral e ao mesmo tempo de cima para baixo, enquadrando-a em plano médio e ainda prolongando o movimento de <i>tilt</i> para registrar a ação dela ao colocar o espelho no chão e, de pé, posicionar as duas pernas ao lado do espelho para que ele fique sob o vestido.
245	51°21''	<i>Close</i> de ombros (perfil)	Câmera parada enquadra o travesseiro sobre o qual Pedro recostará a cabeça sentindo prazer. A câmera faz ajustes para mantê-lo no quadro. A luz que ilumina o plano incide em algumas regiões do rosto, no pescoço e na camisa de Pedro. Na barba, esta luz contribui para um contorno.
246	51°25''	Plano detalhe	Detalhe do espelho no chão e pés de Ana. Ela se posiciona junto ao espelho, se agacha e muda o espelho de posição. O movimento da câmera procura o ângulo em que seja possível enquadrar o reflexo do toque que ela dá na própria vagina. O foco está o espelho. A luz que ilumina o plano é indireta. Quando Ana se abaixa, ela própria projeta sombra sobre o espelho e a região ao redor.
247	51°41''	<i>Contre-plongée</i>	Ana e outras três meninas estão dispostas no quadro em círculo, de mãos dadas. A câmera está posicionada entre elas, em <i>contre-plongée</i> . Elas são enquadradas por entre os espaços entre os vestidos e os nós que elas fazem na brincadeira de amarrar as pontas dos vestidos umas nas outras para ficarem girando. O foco está nos nós dos vestidos em primeiro plano.
248	51°55''	Plano sequência	A câmera parte um quadro em que a imagem está quase que completamente escura, movendo-se da direita para a esquerda, enquadrando os objetos

			(garrafa, sapatos, calça) e móveis (cadeira, armário, castiçais, quadro na parede) no cenário também por meio de movimentos de <i>tilt</i> nos dois sentidos, até enquadrar a fresta de uma porta por onde se vê o pai. O foco estará no interior do quarto, visto por este pequeno espaço na porta. Ao atravessar a sala onde estão os objetos, antes de chegar à porta, o ambiente está iluminado pela luz da janela.
249	52'26''	Plano detalhe	Reflexo de Ana no espelho, em detalhe. A reduzida profundidade de campo será justificada pela mudança de foco, saindo do espelho para dar ênfase à mão de Ana, com sangue da menarca. Na primeira parte da mudança – antes da mudança de foco – o braço dela e parte de seu vestido estão num primeiro plano desfocado.
250	52'41''	Detalhe/ Panorâmica	1) A câmera enquadra o piso da cozinha, os pés de uma mulher, dos bancos e da mesa. Um recipiente de cerâmica, com a comida que estava sendo preparada, cai no chão. Ao fundo, vê-se a projeção de luz no piso e num banco, vinda do exterior. Quando o recipiente cai, a mulher deixa a cozinha e corre para fora de casa. A câmera acompanha num movimento de panorâmica, da esquerda para a direita, associando também a um movimento de <i>tilt</i> para acertar o quadro; 2) à medida em que a primeira mulher deixa o espaço, outra se aproxima para limpar o piso e recolher os pedaços da peça que se quebrou. O movimento de panorâmica é exatamente inverso, fazendo correção na altura do quadro.
251	52'50''	Plano detalhe	Plano detalhe da toalha, em contraluz, com a marca de sangue da menarca de Ana. A toalha é levantada com as duas mãos, mas apenas o braço direito está aparente, em primeiro plano desfocado. Há luz de compensação que ilumina a toalha, pois apesar da pequena parte de vista da janela, em segundo plano, a toalha, nem o braço da personagem, está em silhueta.
252	52'59''	Plano geral	André está sentado no chão, em segundo plano, apoiado na parede. Em primeiro plano, à esquerda no canto superior, a ponta de uma mesa. A luz que ilumina o plano é filtrada pela cortina na janela, resultando na projeção de sombras indefinidas por toda a imagem, provocadas pelo movimento da cortina. No lado direito, o espaço que o movimento da cortina provoca é maior e a luz incide mais diretamente na parede. A sombra da cabeça de André é projetada na parede.
253	53'34''	Plano conjunto	1) Em primeiro plano, pratos desfocados; em segundo plano, o reflexo do personagem no vidro da cristaleira e, entre os dois espaços, os pés do mesmo personagem. A câmera enquadra o deslocamento do personagem por entre os itens e estrutura da cristaleira. O vidro também reflete luz vinda de fonte de luz não aparente. A luz que ilumina o plano é difusa; 2) A segunda característica do plano é o movimento da câmera que faz movimento de baixo para cima, fazendo atravessar no quadro as taças que tremem no interior do móvel.
254	53'43''	Plano detalhe	1) Em contraluz, a câmera enquadra a mão do personagem. A luz que vem de trás faz função de luz de contorno que delinea a calça e o paletó do personagem; 2) Movimento de baixo para cima, para enquadrar, em detalhe, o cordão de ouro que prende o relógio ao paletó. Neste segundo tempo, há uma luz de compensação, da direita para a esquerda que projeta sombras laterais no paletó do personagem.
255	53'49''	Plano detalhe	Câmera fixa. Detalhe do relógio de bolso, na mão direita de personagem. Luz incidente, direta e lateral, resultando em imagem contrastada, com textura. Esta luz lateral gera sombras nas mãos e dedos do personagem. O segundo plano é completamente escuro na lateral esquerda, mas com uma pequena faixa de luz no lado direito. A profundidade de campo é pequena.
256	53'54''	Plano conjunto/ panorâmica	1) Enquadramento de personagem da cintura para baixo. Ele está de costas e se abaixa para pegar um copo e uma garrafa com bebida. A fonte de luz é única e ilumina o interior do quarto de cima para baixo, da direita para a esquerda, projetando a sombra da cadeira na parede e iluminando um dos lados do personagem. Há pouca luz no ambiente; 2) Panorâmica da direita para a esquerda acompanhando os passos do personagem que atravessa uma zona mais iluminada do espaço.
257	54'00		André está sentado no chão, em segundo plano, apoiado na parede. Em primeiro plano, à esquerda no canto superior, a ponta de uma mesa. A luz que ilumina o plano é filtrada pela cortina na janela, resultando na projeção de sombras indefinidas por toda a imagem, provocadas pelo movimento da cortina. No lado direito, o espaço que o movimento da cortina provoca é maior e a luz incide mais diretamente na parede. A sombra da cabeça de André é projetada na parede. Na continuidade do plano, a sombra de Pedro também será projetada na parede, sugerindo a aproximação do irmão que se levantou. A aproximação de Pedro é também sugerida pelo olhar de André, que olha para cima.
258	54'10''	Subjetiva/ <i>contre-plongée</i>	1) Subjetiva de André, como se olhasse para cima, olhando o irmão beber num só gole a bebida que tem no copo. O foco é seletivo em Pedro, iluminado da direita para a esquerda. O lado direito do corpo dele está iluminado por luz direta, o outro por iluminação indireta. A incidência da luz direta resulta em regiões de sombras, especialmente na manga da camisa, dando textura à imagem; 2) Após beber o copo inteiro, a câmera acompanha o movimento de Pedro que abaixa o copo para encher de bebida novamente. Há mudança de foco seletivo, agora concentrado nas mãos de Pedro. A mesma luz incide diretamente nas mãos dele.
259	54'25''	Plano geral	André está sentado no chão, em segundo plano, apoiado na parede. Em primeiro plano, à esquerda no canto superior, a ponta de uma mesa. A luz que ilumina o plano é filtrada pela cortina na janela, resultando na projeção de

			sombras indefinidas por toda a imagem, provocadas pelo movimento da cortina. No lado direito, o espaço que o movimento da cortina provoca é maior e a luz incide mais diretamente na parede. A sombra da cabeça de André é projetada na parede. A sombra de Pedro, que continua próximo ao irmão, em pé, está projetada na parede. A sombra é definida de modo que identifica-se a projeção das formas de seu braço segurando o copo.
260	54'33''	<i>Close/ contre-plongée</i>	Com profundidade de campo reduzida, câmera faz grande plano o rosto de Pedro, em <i>contre-plongée</i> , que olha fixamente para o irmão. O copo, em sua mão direita, está em primeiro plano desfocado. Uma luz de contorno ilumina a parte esquerda de trás da sua cabeça, na região da orelha. O fundo está sutilmente iluminado, dando alguma profundidade à imagem.
261	54'35''	Plano geral	André está sentado no chão, em segundo plano, apoiado na parede. Em primeiro plano, à esquerda no canto superior, a ponta de uma mesa. A luz que ilumina o plano é filtrada pela cortina na janela, resultando na projeção de sombras indefinidas por toda a imagem, provocadas pelo movimento da cortina. No lado direito, o espaço que o movimento da cortina provoca é maior e a luz incide mais diretamente na parede. A sombra da cabeça de André é projetada na parede. A projeção da sombra de Pedro sugere que ele oferece o copo de bebida a André que estende o braço para aceitar. André continua em quadro e a sombra das duas mãos se encontrando é projetada na parede. André leva o copo à boca, à medida que Pedro (sugestão da sombra) se afasta do irmão. A sombra de Pedro é projetada de novo, conforme ele caminha para o fundo da sala. Quando Pedro se afasta, o volume de luz aumenta novamente para iluminar André. A variação das sombras geradas pela difusão da luz pela cortina não cessa.
262	55'03''	Plano detalhe/ Plano médio	A câmera fixa enquadra as pernas de Pedro que está de pé. A luz ilumina a sua calça da esquerda para a direita lateralmente, dando textura e tridimensionalidade à imagem. Ele gira e depois de alguns instantes, Pedro se agacha, preenchendo todo o quadro. A mesma luz será projetada nele.
263	55'08''	Plano geral	André está sentado no canto da sala. A câmera não o enquadra completamente. A imagem tem pouco teto e parte da cabeça dele fica fora de quadro. A câmera é mantida fixa e André projeta o próprio corpo para a frente.
264	55'13''	Panorâmica	A câmera, ao nível do chão, enquadra o pé de André em segundo plano. Este movimento de panorâmica utilizará um primeiro plano, ou seja, haverá elementos entre André e a câmera. Este primeiro plano é subexposto e desfocado. O movimento da esquerda para a direita, ao nível do chão, é justificado pelo movimento feito pelo personagem que se arrasta pelo chão apoiado nos dois braços. A imagem é contrastada e o ilumina lateralmente, indiretamente em algumas áreas e lateralmente em outras.
265	55'30''	Plano detalhe	Em primeiro plano, a câmera enquadra o pé de André, com foco seletivo. A profundidade de campo é reduzida. Em segundo plano, estão a perna e as costas de André, e, ao fundo, Pedro ao lado de um móvel, junto à parede. Há luz de contorno em André, delineando seu pé. A outra zona de incidência de luz direta está nas costas de André. A câmera acompanha o movimento de André que se arrasta pelo chão, buscando manter os pés dele em quadro (o pé esquerdo também entra no quadro).
266	55'34''	Plano médio	Câmera ao nível do chão acompanha movimento de <i>travelling</i> e enquadra André de perfil, em plano médio, se arrastando pelo chão. Entre a câmera e o personagem dois pés de móvel (desfocados) atravessam o quadro à medida que a câmera movimenta. A luz que ilumina as costas de André é difusa e a que ilumina o lado esquerdo de seu rosto, é indireta.
267	55'54''	Plano de aproximação/ detalhe	O plano é caracterizado por um movimento de aproximação e uma mudança acentuada de foco seletivo ( <i>rack focus</i> ), com uma variação de luz (entre difusa e direta) ocasionada pelo movimento da cortina - um controle aleatório de entrada de luz no ambiente: 1) A câmera é aproximada, num movimento lento e estável, do personagem Pedro, sentado no canto da sala, junto à parede. Neste primeiro tempo, o foco está concentrado em Pedro; 2) Quando a mão de André surge no quadro, direcionada para o irmão Pedro, há mudança acentuada no foco seletivo, que passa a priorizar a mão em primeiro plano, num movimento de mudança que a cinematografia americana chama de <i>rack focus</i> . O foco é utilizado com sentido narrativo. Durante esta mudança, a câmera ainda continuará fazendo movimento de aproximação, conforme André se arrasta e aproxima de Pedro. Ao longo do plano, a variação de luz provoca um movimento na própria imagem, influenciando na textura da luz e da própria sombra. Haverá mais difusão, maior incidência e superexposição – inclusive com a formação de <i>flare</i> na imagem. A variação é ocasionada pelo movimento da cortina à frente da janela, que serve como uma espécie de difusor. Quando o vento movimenta a cortina, a luz incide mais ou menos sobre o ambiente e sobre os próprios personagens.
268	56'39''	<i>Travelling</i> vertical	Em movimento e <i>travelling</i> vertical descendente, a câmera percorre a área de um relógio de parede iluminado com luz suave, em segundo plano. Quando surge novo elemento no quadro, na parte inferior, há mudança de foco para o primeiro plano, enfatizando o reflexo de personagem numa peça metálica. A imagem é contrastada, com fundo bastante escuro.
269	56'50''	Plano detalhe	Câmera fixa enquadra um candeeiro a gás sendo aceso por personagem de quem vemos apenas a mão. A câmera registra o aumento gradual da chama e ação do personagem que a cobre.
270	57'02''	Plano geral	Em composição simétrica, com câmera fixa, a família está reunida em torno da mesa. A luz está concentrada no centro da mesa, iluminando também os rostos dos personagens que ouvem o pai. Sobre a mesa, está o candeeiro a gás. A disposição das sombras, associada ao volume de luz permitem denominar a iluminação de <i>motivada</i> , pois a luz do candeeiro é certamente reforçada por

			fontes não aparentes. A luz do candeeiro motiva o recurso a outras fontes.
271	57'09''	Plano conjunto	Enquadramento de 4 pessoas sentadas de um dos lados da mesa. Em primeiro plano, com foco seletivo, está Pedro. O foco perde força quanto mais fundo na imagem. A mesma coisa acontece com os pratos e copos à frente deles. No rosto de Pedro, em primeiro plano, há a projeção de sombra não muito definida n lado esquerdo.
272	57'11''	Plano conjunto	A câmara agora enquadra os quatro personagens sentados do lado esquerdo da mesa. A relação de foco é inversa, se comparada ao do plano anterior: o foco está concentrado em Lula, o personagem mais distante da câmara, posicionado em plano intermediário. A mãe, em primeiro plano, está desfocada, bem como o segundo plano, onde vê-se uma fonte de luz de baixa temperatura de cor, pequena, na parede. Os pratos sobre a mesa ajudam a entender o comportamento do foco.
273	57'15''	Plano médio	Câmara posicionada ao nível da mesa enquadra o pai em plano médio. Os objetos e mãos, posicionados em primeiro plano e em plano intermediário, estão desfocados. Do lado esquerdo da imagem, está o candeeiro a gás que projeta luz no rosto do pai, resultado em volume maior de luz no lado direito de seu rosto.
274	57'22''	Plano geral	Em composição simétrica, com câmara fixa, a família está reunida em torno da mesa. A luz está concentrada no centro da mesa, iluminando também os rostos dos personagens que ouvem o pai. Sobre a mesa, está o candeeiro a gás. A disposição das sombras, associada ao volume de luz permitem denominar a iluminação de <i>motivada</i> , pois a luz do candeeiro é certamente reforçada por fontes não aparentes. A luz do candeeiro motiva o recurso a outras fontes. O candeeiro que serve de luz principal para iluminar os personagens sentados nas laterais da mesa, para o pai funciona como luz de contorno (contraluz), dando volume ao delinear o lado direito da cabeça e da barba.
275	57'39''	Plano médio	Câmara posicionada ao nível da mesa enquadra o pai em plano médio. Os objetos e mãos, posicionados em primeiro plano e em plano intermediário, estão desfocados. Do lado esquerdo da imagem, está o candeeiro a gás que projeta luz no rosto do pai, resultado em volume maior de luz no lado direito de seu rosto.
276	58'19''	<i>Travelling/tilt</i>	1) Em <i>travelling</i> suave para a direita, a câmara enquadra o interior da cozinha, por uma fresta larga da porta, com foco seletivo no pano de prato pendurado na parede. O primeiro tempo termina quando a mãe é também enquadrada de costas, em plano médio; 2) A câmara inicia o movimento de <i>tilt</i> , para baixo, enquadrando o movimento que ela faz com as mãos ao preparar a farinha de trigo. A câmara não para o movimento ao longo do plano. Nesta segunda parte, o movimento é associado com o <i>travelling</i> para a direita, buscando manter o enquadramento. Há contraluz que ilumina a farinha, dando-lhe volume e tridimensionalidade. O plano encerra com o movimento de fechamento, aparentemente, de uma porta, em primeiro plano que escurece a imagem aos poucos.
277	59'14''	<i>Close de ombros</i>	André, enquadrado em <i>close de ombros</i> , está de frente para a câmara, iluminado de forma contrastada. A luz dura ilumina o plano da direita para a esquerda lateralmente. O resultado é a projeção de sombras acentuadas e bem definidas no rosto do personagem. A posição lateral da luz também resulta em textura na parede, atrás de André. Além disso, quando ele posiciona o rosto em certa posição, há brilho nos olhos. Os relevos da parede ganham em tridimensionalidade. À frente da fonte principal de luz há, ainda, algum elemento (bandeira ou talvez parte um móvel mesmo) que promove o recorte da luz, resultando na linha diagonal que divide a imagem em claro e escuro. No canto inferior direito, desfocado, está parte do braço de Pedro. No pescoço de André, há variação de luz, permitindo sugerir que se trata de uma luz de vela.
278	1h00'06''	Plano médio	Pedro enquadrado em plano médio. A luz que o ilumina é difusa. Em segundo plano, no canto superior esquerdo, há uma janela, em que a luz é difundida pela cortina. Esta zona de claridade ajuda a dar tridimensionalidade ao personagem, ajudando a descolar do fundo e dar-lhe espacialidade. Pedro está levemente de perfil e do lado direito do quadro há objetos sobre uma cômoda, região de subexposição.
279	1h00'10''	<i>Close de ombros</i>	André, enquadrado em <i>close de ombros</i> , está de frente para a câmara, iluminado de forma contrastada. A luz dura ilumina o plano da direita para a esquerda lateralmente. O resultado é a projeção de sombras acentuadas e bem definidas no rosto do personagem. A posição desta luz ressalta a lágrima no canto do olho esquerdo de André. A posição lateral da luz também resulta em textura na parede, atrás de André. Os relevos da parede ganham em tridimensionalidade. À frente da fonte principal de luz há, ainda, algum elemento (bandeira ou talvez parte um móvel mesmo) que promove o recorte da luz, resultando na linha diagonal que divide a imagem em claro e escuro. No canto inferior direito, desfocado, está parte do braço de Pedro. No pescoço de André, há variação de luz, permitindo sugerir que se trata de uma luz de vela.
280	1h00'25''	Plano geral/ panorâmica	A câmara executa um movimento de afastamento, deixando o plano cada vez maior, para acompanhar a ação da mãe na cozinha. O movimento de afastamento é também associado à panorâmica para a esquerda. 1) Primeiro ela está enquadrada por entre a porta (utilizada como moldura). Neste primeiro tempo, o primeiro plano é subexposto. A mãe está em segundo plano, lavando as mãos na pia. Há duas janelas, uma delas ocupando porção maior no quadro. A luz destas janelas ilumina o interior da cozinha, tanto de forma difusa quanto em contraluz que dá tridimensionalidade à água que cai da torneira. Há contraluz das janelas, mas há compensação, pois os objetos e a própria

			personagem dentro da cozinha não estão silhuetadas; 2) A câmera acompanha, em panorâmica para a esquerda, acompanhado a mãe que, agora será enquadrada por dentro da janela. Ela desenvolve a ação junto à janela. Mais uma vez, apesar de contraluz, ela não está silhuetada porque está sob <i>sombra aberta</i> . Ela ficará rapidamente silhuetada quando se afastar da janela para pegar uma colher no armário (ela sai da <i>sombra aberta</i> ).
281	1h00'53''	Close de ombros	André, enquadrado em <i>close</i> de ombros, está de frente para a câmera, iluminado de forma contrastada. A luz dura ilumina o plano da direita para a esquerda lateralmente. O resultado é a projeção de sombras acentuadas e bem definidas no rosto do personagem. A posição lateral da luz também resulta em textura na parede, atrás de André. Além disso, quando ele posiciona o rosto em certa posição, há brilho nos olhos. Os relevos da parede ganham em tridimensionalidade. À frente da fonte principal de luz há, ainda, algum elemento (bandeira ou talvez parte um móvel mesmo) que promove o recorte da luz, resultando na linha diagonal que divide a imagem em claro e escuro. No canto inferior direito, desfocado, está parte do braço de Pedro. No pescoço de André, há variação de luz, permitindo sugerir que se trata de uma luz de vela.
282	1h02'12''	Plano médio	André, um pouco mais jovem, enquadrado em plano médio, abrindo a cancela, em contraluz de fim de tarde. A câmera fica parada inicialmente e o personagem atravessa o quadro. Quando ele avança para a direita, a câmera faz um rápido movimento de panorâmica para a direita também. Há incidência de luz diretamente na objetiva da câmera, resultando em <i>flare</i> .
283	1h02'21''	Plano médio	Câmera enquadra André utilizando a parte superior da cancela como referência no primeiro plano desfocado. André caminha alguns passos, para e olha para trás. A luz do sol o ilumina lateralmente (fim de tarde) da esquerda para a direita. O lado esquerdo do rosto dele está sob sombra, mas o contraste não é tão acentuado (a fonte de luz – o sol – é grande).
284	1h02'34''	Plano médio	Em plano médio, a mãe está enquadrada olhando pela janela fechada. Ela olha o filho partir. A luz que a ilumina é suave, gerando sombras delicadas no rosto dela.
285	1h02'41''	Plano médio/ <i>panorâmica</i>	A câmera varia entre plano médio e panorâmica para acompanhar André que dá passos para trás, ocupando o lado esquerdo do quadro. O personagem atravessa tanto zonas diferentes de foco quanto de iluminação, tendo o rosto às vezes coberto por sombras. Por fim, a câmera faz movimento de ajuste de quadro quando André segue caminhando rapidamente.
286	1h03'02''	Plano médio	Em plano médio, a mãe está enquadrada olhando pela janela fechada, pelo lado de dentro da casa. Ela olha o filho partir. A luz que a ilumina é suave, gerando sombras delicadas no rosto dela.
287	1h03'12''	Plano médio/ Panorâmica	André, em plano médio, ajusta a lâmpada pendurada no quarto. Esta é a fonte principal (aparente) de luz do plano, resultando numa iluminação contrastada. A câmera executa movimento de panorâmica para direita acompanhando André que sai da zona iluminada para pegar uma caixa, no canto escuro do quarto.
288	1h03'21''	Close	O plano inicia num rápido instante de superexposição, enquadrando a lâmpada na parte central superior do quadro. O rosto de André já está em quadro, no canto esquerdo, superexposto, e toma o quadro inteiro. Ele será enquadrado em contraluz pela mesma fonte que delinea o contorno de seus cabelos. O rosto dele, contudo, está iluminado. Há luz de compensação. Há brilho nos olhos dele, inclusive. Pela variação da iluminação o rosto dele, o compensação é feito com luz de vela. A câmera acompanhará o movimento de André, mantendo-o em <i>close</i> . Esta movimentação resultará em incidência de luz nas laterais e consequente superexposição. A profundidade de campo é reduzida e o foco é indefinido.
289	1h04'10''	Plano conjunto	Pedro está em primeiro plano (canto esquerdo). André em segundo plano (centro). A imagem é contrastada. A fonte de luz está às costas de André. É luz disponível no ambiente recortada pelo lustre e delimitada em sua forma geométrica projetada na parede (linha horizontal na parede que exemplifica o recorte). Depois que André serve o irmão, ele fica de joelhos em posição mais alta, sendo acompanhado pela câmera em movimento de <i>tilt</i> para cima. A câmera faz o movimento inverso (para baixo) depois que André coloca o copo no chão e se abaixa novamente, desta vez para abrir a caixa que está à frente dele.
290	1h05'07''	Close	<i>Close</i> de Pedro. Ele olha para André que abre a caixa. André, por sua vez, está parcialmente enquadrado em primeiro plano. Parte do braço dele está em quadro. A luz que ilumina o rosto de Pedro é difusa.
291	1h05'10''	Plano conjunto	Pedro está em primeiro plano (canto esquerdo). André em segundo plano (centro). A imagem é contrastada. A fonte de luz está às costas de André. É luz disponível no ambiente recortada pelo lustre e delimitada em sua forma geométrica projetada na parede (linha horizontal na parede que exemplifica o recorte). André abre a caixa.
292	1h05'11''	Plano detalhe	Plano detalhe das mãos de André sobre a caixa que ele coloca no chão com força. A profundidade de campo é pequena e o foco está concentrado entre os dedos e o piso.
293	1h05'13''	Plano geral/ <i>contre-plongée</i>	André está nos degraus de cima de uma escada e está enquadrado em contraluz. A câmera está nos degraus mais baixos da escada. A fonte que serve de contraluz, nos instantes iniciais do plano funciona como luz de contorno, delineando o lado esquerdo do corpo de André (cabeça, ombro e braço). No final da tomada, esta fonte de luz está aparente. Este mesmo contraluz projeta a sombra definida de André na parede lateral da escada. Após subir as escadas, André vira à direita e o lado direito do corpo dele estará iluminado com luz de compensação, vinda de uma fonte que não está aparente no quadro.

294	1h05'32''	Plano detalhe/ <i>tilt</i> / panorâmica	1)A tomada inicia com um plano detalhe da mão da personagem que manipula uma vitrola. A fonte de luz é única e lateral, resultando em sombras densas e bem definidas. 2) <i>Tilt</i> para cima, saindo do detalhe para um plano médio, para acompanhar a personagem que vira o corpo para trás, afastando-se da vitrola. 3) Panorâmica para a esquerda, acompanhando a personagem principal do plano. No pequeno trajeto que ela faz, outras duas personagens (duas prostitutas) são enquadradas, de passagem, pela câmera. No momento em que a câmera passa por elas, uma delas acende o cigarro da outra, iluminando o rosto da outra. Em segundo plano, uma luz de fundo aparece no quadro. Em todo o plano a luz é lateral e resulta em sobras bem definidas.
295	1h05'40''	Plano médio/ panorâmica	Em panorâmica para a esquerda, a câmera acompanha a caminhada de André, enquadrando-o em plano médio. Uma luz indireta/rebatida ilumina-o. A luz principal do plano é projetada na parede e rebatida no rosto de André, em sutil contraluz. Esta luz revela os detalhes da pintura na parede. No início da tomada, uma personagem (prostituta) está em segundo plano. Há uma iluminação no espaço onde ela está.
296	1h05'44''	Plano conjunto	Cinco personagens estão num primeiro plano. Estão iluminados por luz indireta. Uma fonte de luz aparente está no quadro, na parede. Esta fonte de luz (pequeno lustre) projeta luz direta no plano, criando sombras bem definidas. Em segundo plano, à direita do quadro, está um casal, em outro ambiente da casa. Há uma iluminação específica para eles neste outro espaço. Há luz nas costas dela e no rosto dele.
297	1h05'51''	Plano médio	André está no canto d a sala de cabeça baixa, em plano médio. A luz que o ilumina é direta, suave e lateral. O lado direito do rosto está mais iluminado que o esquerdo.
298	1h05'58''	Plano conjunto	Interior do quarto. A prostituta arruma a cama. Há uma única fonte de luz no espaço: o abajur sobre o criado mudo no canto esquerdo do quadro que ilumina a personagem da esquerda para a direita. Como o abajur tem uma espécie de difusor, a luz resultante é difusa e não cria sombras muito definidas. Quando a personagem se senta na cama, esta fonte passa a ser contraluz que a ilumina. No canto direito da imagem, está André, em outro espaço do quarto. Uma luz indireta o ilumina da esquerda. A fonte de luz não é aparente.
299	1h06'19''	Plano detalhe	Plano detalhe da caixa de madeira que, depois de virada no chão, revela alguns objetos e lenços que estavam dentro dela. As mãos de André também entrarão no quadro, manipulando os objetos. A luz que ilumina o plano é difusa.
300	1h06'16''	Plano conjunto	A personagem está sentada na cama. A luz do abajur a ilumina em contraluz. Esta luz do abajur é rebatida nas paredes do interior do quarto, ajudando a preencher as zonas de sombra, como a do rosto da atriz, por exemplo. No canto direito da imagem, está André, em outro espaço do quarto. Uma luz indireta o ilumina da esquerda. A fonte de luz não é aparente. Ele continua tirando os sapatos.
301	1h06'19''	Plano detalhe/ <i>tilt</i>	Inicialmente, a câmera enquadra os objetos e lenços despejados no chão. Num segundo momento, a câmera faz movimento de <i>tilt</i> para mostrar a mão de André por entre os objetos. A luz é difusa.
302	1h06'26''	Plano detalhe	Inicialmente, toda a imagem está escura e, aos poucos, uma superfície de sombra desaparece para dar lugar à aos objetos iluminados em detalhe. É como se a sombra estivesse movendo. A profundidade de campo é pequena e os limites entre as zonas de foco são tênues. A mão direita de André entra em quadro.
303	1h06'32''	<i>Close</i>	Câmera na mão faz ajustes ao longo do plano para manter o rosto de André em grande plano. A luz é suave. O foco é seletivo em seu rosto.
304	1h06'36''	Plano detalhe	Com profundidade de campo pequena, a câmera enquadra as pontas dos dedos de André manipulando uma das peças que estavam dentro da mala. O foco é extremamente seletivo e destaca uma dentre outras peças. A luz é difusa.
305	1h06'41''	Plano detalhe	O plano detalhe da peça destacada no plano anterior é ainda mais acentuado. O foco seletivo agora está em metade da fita lilás e em parte do dedo de André. A luz é difusa.
306	1h06'44''	<i>Close</i>	O rosto de André está enquadrado em segundo plano. Em primeiro, está a mão direita dele segurando o objeto mostrado em detalhe nos planos anteriores.
307	1h06'47''	<i>Close</i> de ombros	Enquadramento de Pedro em perfil. A profundidade de campo e foco destaca Pedro de fundo preto e escuro.
308	1h06'48''	<i>Close</i>	O rosto de André está enquadrado em segundo plano. Em primeiro, está a mão direita dele segurando o objeto mostrado em detalhe nos planos anteriores. Há uma luz suave de contorno que delinea a mão de André, mesmo desfocada. A câmera faz movimento de ajuste de quadro para acompanhar a ação de André que cheira a peça.
309	1h07'02''	Plano detalhe	Parte do rosto de André é enquadrado de perfil. A luz, de cima para baixo, resulta em imagem com textura, destacando o suor no rosto de André. A câmera ainda faz movimento para baixo, acompanhando a mão da personagem no pescoço de André. Durante este movimento, a câmera faz mudança de foco, saindo do rosto de André para a mão da personagem, revelando, em detalhe, o anel e pulseiras que ela usa. Esta parte final do plano é contrastada, resultando em sombras bem definidas e textura também no pescoço e na mão da personagem.
310	1h07'12''	Grande plano	Em grande plano, a câmera enquadra os rostos de André e da prostituta, assumindo <i>contre-plongée</i> em relação a ela que está em cima dele. O foco está indefinido, mais concentrado no lado esquerdo do rosto dela. Na segunda parte da tomada, a câmera acompanha o movimento da personagem que se afasta para olhar para André um pouco mais de longe. Neste momento, com profundidade de campo pequena, o segundo plano está completamente

			desfocado e pequenos pontos luminosos (efeitos de luz provocados pelo abajur que está parcialmente no quadro) servem como luz de fundo que ajuda na tridimensionalidade.
311	1h07'36''	Plano detalhe	Câmera enquadra a mão da personagem sobre o pescoço e o peito suado de André. A indefinição do foco é utilizada com sentido narrativo e percorre as partes dos corpos enquadradas, enfatizando os detalhes das peles e do suor que escorre pelo pescoço e peito de André. A posição da luz contribui para a textura da imagem que destacada e dá tridimensionalidade ao suor na pele dele.
312	1h07'44''	Close	Grande plano do rosto da personagem (prostituta que fala com André). A iluminação do abajur (fonte pequena e difusa) resulta em sombras no lado direito da personagem. A luz que ilumina o rosto dela é difusa. A profundidade de campo é pequena. Em segundo plano, vê-se uma fumaça delineada por contraluz.
313	1h07'47''	Close	Close de André, de perfil, que recebe, da prostituta, uma carícia. A fonte de luz é o abajur que resulta numa luz difusa, posicionada em sutil contraluz que delineia André.
314	1h07'51''	Close	Grande plano do rosto da personagem (prostituta que fala com André) em <i>contre-plongée</i> . A iluminação do abajur (fonte pequena e difusa) resulta em sombras no lado direito da personagem. A luz que ilumina o rosto dela é difusa. A profundidade de campo é pequena. Em segundo plano, vê-se uma fumaça delineada por contraluz.
315	1h07'54''	Close	Close de André, de perfil. O rosto dele é iluminado por uma luz direta, de cima, que projeta sombra no nariz dele, no lado esquerdo do rosto. A profundidade de campo é pequena e o foco está concentrado na linha do nariz, boca e queixo. A imagem tem textura, dando ênfase ao suor no rosto dele.
316	1h07'56''	Close	Grande plano do rosto da personagem (prostituta que fala com André) em <i>contre-plongée</i> . A iluminação do abajur (fonte pequena e difusa) resulta em sombras no lado direito da personagem. A luz que ilumina o rosto dela é difusa. A profundidade de campo é pequena. Em segundo plano, vê-se uma fumaça delineada por contraluz. A câmera faz um movimento busco para manter o grande plano quando a personagem está com o rosto nem próximo ao de André ergue o corpo para levar as mãos ao rosto.
317	1h08'10''	Plano detalhe	Com pequena profundidade de campo, a câmera enquadra a mão direita da personagem estendida em direção ao rosto de André, oferecendo-lhe uma fita que retira do pescoço. A câmera faz movimento de cima para baixo, percorrendo a superfície da fita, tendo o abajur como plano de fundo e, conseqüente, contraluz. A prostituta segura a mão esquerda de André e a levanta para que ele segure a fita com a qual o presenteia. O ritmo da câmera acompanha o movimento da personagem que beija a mão de André que agora segura a fita e leva a mão dele em direção ao próprio peito dele. Os instantes finais da tomada são de subexposição.
318	1h08'29''	Close/ plano detalhe	A tomada inicia com um grande plano do rosto da personagem (prostituta que fala com André) em <i>contre-plongée</i> . A iluminação do abajur (fonte pequena e difusa) resulta em sombras no lado direito da personagem. A luz que ilumina o rosto dela é difusa. A profundidade de campo é pequena. O ritmo da câmera acompanha o tempo da ação da personagem que beija a boca de André e depois continua beijando-o no pescoço e no peito, descendo, até sair de quadro. No final do plano, a câmera enquadra apenas o peito de André, iluminado pelo abajur, ressaltando a textura do brilho da pele e do suor.
319	1h09'02''	Plano conjunto	No plano conjunto, há dois casais e duas fontes de luz que fazem o papel de contraluz para cada um deles. A posição das fontes de luz resulta em silhueta dos dois casais. Do lado direito do quadro, André está de pé, também silhueta. Estas duas fontes de luz iluminam suavemente o piso da sala e as regiões da parede próximas às fontes de luz. A câmera faz um suave movimento de panorâmica para a direita para enquadrar ainda mais André.
320	1h09'25''	Plano conjunto	O plano inicia como se André atravessasse o plano à frente da câmera e aos poucos revelasse a prostituta sentada na cama. Quando André sai da frente da câmera, ela está enquadrada em plano médio, sentada ao lado do abajur que ilumina o seu rosto de maneira difusa e seu braço diretamente, pois o difusor do abajur não cobre a lâmpada completamente. A intensidade da luz no rosto e no braço são diferentes.
321	1h09'33''	Plano detalhe	Em primeiro plano, a fumaça de uma vela. O foco está concentrado nela. Em segundo plano, uma mulher está se despindo. Ela está completamente desfocada. Há um fenômeno de contraluz que ajuda a delinear a fumaça. A luz que ilumina a mulher, em segundo plano, funciona como contraluz que destaca a fumaça. A câmera faz movimento de <i>tilt</i> para baixo para acompanhar o movimento de personagem que se agacha, em segundo plano, sem mudar o foco, ainda concentrado em primeiro plano. Na parte final do plano, a câmera acompanhará a forma e o movimento da fumaça num movimento para cima, acompanhando seu fluxo, em contraste com fundo escuro e, às vezes, com o braço iluminado às vezes levantado por ela.
322	1h11'17''	Plano detalhe	Inicialmente, a câmera está coberta por uma peça de tecido, possibilitando ver partes e brilho de formas metálicas, em segundo plano, que só depois que a peça é retirada vê-se que são brincos sobre as páginas de um livro. As letras nas folhas, além dos brincos, servem de referência para constatar a pequena profundidade de campo. A luz é difusa, gerando sombras indefinidas.
323	1h11'26''	Close	Close de Pedro, que está sentado no chão e encostado na parede. O fundo é completamente escuro e a luz é difusa.
324	1h11'31''	Plano detalhe	Em plano detalhe, estão enquadrados um pedaço de tecido, alguns acessórios e as pontas dos dedos que pegam estas peças. Há contraluz que dá tridimensionalidade às peças e também luz de compensação, que ilumina a



			parte frontal dos dedos, em relação à câmera. A profundidade de campo é pequena.
325	1h11'33''	Plano detalhe	Em plano detalhe, estão enquadrados um acessório e as pontas dos dedos que pegam esta peça. Há contraluz (luz que ilumina a parede ao fundo) que dá tridimensionalidade às peças e também luz de compensação, que ilumina a parte frontal dos dedos, em relação à câmera. A profundidade de campo é pequena.
326	1h11'35''	Plano detalhe	Em plano detalhe, estão enquadrados pedaços de tecido. Há contraluz (luz que incide diretamente nos pedaços de tecido). A profundidade de campo é pequena de modo a impossibilitar a identificação do que está enquadrado em primeiro plano, de passagem.
327	1h11'38''	Close	Close de ombros de André, que segura alguns objetos com a mão direita. A luz que o ilumina é difusa e o rosto dele está sob subexposição. A luz direta ilumina-lhe as costas.
328	1h11'45''	Plano detalhe	Em plano detalhe, acessórios metálicos femininos e um pedaço de tecido estão sobre as páginas de um livro. As letras nas folhas servem de referência para constatar a pequena profundidade de campo. Em segundo plano, no canto esquerdo da imagem, há contraluz que, em alguns momentos incide nas partes metálicas do acessório resultando em brilho intenso.
329	1h11'48''	Close	Close de ombros de André que fala olhando para o chão. A luz que o ilumina é difusa e o rosto dele está sob subexposição. A luz direta ilumina-lhe as costas.
330	1h11'52''	Close	Close de Pedro, que está sentado no chão e encostado na parede. O fundo é completamente escuro e a luz é difusa.
331	1h11'53''	Close	Close de ombros de André que fala olhando para o chão. A luz que o ilumina é difusa e o rosto dele está sob subexposição. A luz direta ilumina-lhe as costas.
332	1h11'55''	Close	Close de Pedro, que está sentado no chão e encostado na parede. O fundo é completamente escuro e a luz é difusa. Parte das costas de Pedro é enquadrada em primeiro plano, desfocada.
333	1h11'54''	Close	Close de ombros de André que fala olhando para o chão. A luz que o ilumina é difusa e o rosto dele está sob subexposição. A luz direta ilumina-lhe as costas. O corpo de André está projetado no chão. Ele faz movimentos que a câmera acompanha buscando deixá-lo enquadrado.
334	1h11'59''	Close	Close de Pedro, que está sentado no chão e encostado na parede. O fundo é completamente escuro e a luz é difusa. Parte das costas de Pedro é enquadrada em primeiro plano, desfocada. André atravessa o quadro e o plano termina quando ele cobre Pedro completamente.
335	1h12'02''	Close/ acompanhamento	A câmera inicia a tomada em close de André ao nível do chão. Conforme o personagem se levanta, a câmera o acompanha. Ele fica de pé, com o rosto iluminado pela luminária que está no teto, com luz dura que às vezes superex põe o rosto, em outras projeta sombras bem definidas. A fonte de luz entra em movimento quando André a toca e a luz que o ilumina tem variação. Depois de enquadrá-lo em plano médio, a câmera ainda percorrerá quadro que mostra seu braço.
336	1h12'21''	Close	Close de ombros de Pedro, de perfil. Ele está sentado no chão e encostado na parede. O fundo é completamente escuro e a luz é difusa.
337	1h12'22''	Plano médio	André está de pé, enquadrado em sutil <i>contre-plongée</i> , próximo à luminária que continua em movimento, promovendo variação de iluminação: difusa, contrastada, superexposta/subexposta. Há variação de luz no segundo plano também, com a variação na projeção de luz na parede ao fundo. O movimento da câmera busca manter o enquadramento em plano médio. Como a profundidade de campo é pequena, às vezes, como o movimento brusco que André faz, o foco é perdido. No momento final do plano, André vai mais para o fundo do quarto e, mesmo com o balanço da fonte de luz, seu rosto não é iluminado completamente. A fonte de luz tem participação quase que dramática, por ser um elemento cênico, além de fonte de iluminação.
338	1h13'21''	Close	Pedro é enquadrado em close. A luz, apesar de difusa, é lateral, e dá profundidade à imagem, exemplificada pela ênfase na lágrima que corre no rosto de Pedro.
339	1h13'26''	Plano médio	Plano médio de André. Ele está de pé, no canto do quarto, mas dentro do raio de iluminação da luminária que continua balançando. Mesmo com o movimento longo da luminária, parte do rosto de André não é iluminada.
340	1h13'32''	Travelling vertical/ Tilt	Associação de movimentos de <i>travelling</i> (de cima para baixo) com <i>tilt</i> (também para baixo), percorrendo a superfície de um tecido que seguro por uma corda, forma uma bolsa d'água. O movimento da câmera revelará a gota que cai desta bolsa num recipiente com água sobre o móvel de madeira. Inicialmente, há uma janela em segundo plano, mas com luz de compensação que ilumina a parte frontal da bolsa pendurada. Contraluz da janela dá tridimensionalidade à gota d'água. O reflexo desta mesma janela será projetado no recipiente com água.
341	1h13'49''	Plano detalhe	Plano detalhe da sombra de uma mão no lençol, posicionado em contraluz em relação à câmera que ainda faz movimento de <i>tilt</i> (para baixo), acompanhando o movimento da mão. Num segundo momento, a câmera acompanha o movimento do lençol, que balança com o vento, revelando, primeiro o céu em segundo plano, depois parte da vegetação. A câmera busca manter o quadro preenchido completamente com a superfície do lençol, com textura resultante tanto da luz quanto da posição da câmera em <i>contre-plongée</i> . A câmera mantém esta postura até abre-se um espaço entre um lençol e outro e a mãe aparece entre eles.
342	1h14'15''	Plano geral/ panorâmica	Plano geral, em que a câmera executa panorâmica da direita para a esquerda acompanhando o movimento de dois personagens que acompanham o movimento de ferramenta tracionada por dois animais. Inicialmente, há quatro

			personagens em quadro, surgindo uma quinta (com uma criança no colo) ao longe, quando a panorâmica é prolongada. A profundidade de campo é grande e o foco está distribuído na paisagem. O desfoque está em algumas plantas, em primeiro plano.
343	1h14'25''	Plano conjunto	Câmera enquadra duas crianças agachadas. A luz que ilumina o plano está à esquerda do quadro, iluminando as costas da menina e, de frente, o menino.
344	1h14'35''	Plano conjunto	Interior do quarto. 1) Uma mulher e duas meninas estão enquadradas em contraluz de uma janela (onde há superexposição). Há luz de compensação e as personagens não estão silhuetadas. A luz que entra da janela ilumina a parede do lado direito do quadro. 2) Quando uma das meninas sobe na cadeira, para a que a mulher pegue as medidas, a câmera faz um movimento de <i>tilt</i> para cima, mantendo-a enquadrada, e revelando uma quarta personagem sentada junto à janela, com as costas iluminadas por luz que entra pela janela; 3) A câmera fará novo movimento quando duas meninas se deslocarem em direção ao primeiro plano, onde brincarão com uma peça de roupa. A ênfase neste primeiro plano é acentuada com a mudança de foco que se concentra nelas.
345	1h14'44''	<i>Contre-plongée</i> / Plano médio	Com câmera posicionada em <i>contre-plongée</i> , enquadramento, em plano médio, de mãe e filha. Elas são iluminadas, de um lado, pela luz da janela que cria linha iluminada no lado direito do rosto e do braço delas. O lado esquerdo delas é iluminado por luz indireta, rebatida no interior do quarto. A câmera é fixa.
346	1h14'51''	<i>Close</i>	Com pequena profundidade de campo, câmera enquadra menino em <i>close</i> . A luz direta, suave, incide no lado esquerdo do rosto dele, resultando em sombra no lado direito que ainda está atrás de alguma superfície onde ele se esconde. Ele ocupa a porção esquerda do quadro e, do lado direito, o segundo plano está desfocado. A posição da fonte de luz provoca brilho no olho esquerdo dele.
347	1h14'53''	<i>Contre-plongée</i> / Plano médio	Com câmera posicionada em <i>contre-plongée</i> , enquadramento, em plano médio, de mãe e filha. Elas são iluminadas, de um lado, pela luz da janela que cria linha iluminada no lado direito do rosto e do braço delas. O lado esquerdo delas é iluminado por luz indireta, rebatida no interior do quarto. A câmera é fixa.
348	1h14'56''	<i>Close</i>	Com pequena profundidade de campo, câmera enquadra menino em <i>close</i> . A luz direta, suave, incide no lado esquerdo do rosto dele, resultando em sombra no lado direito que ainda está atrás de alguma superfície onde ele se esconde. Ele ocupa a porção esquerda do quadro e, do lado direito, o segundo plano está desfocado. A posição da fonte de luz provoca brilho no olho esquerdo dele. O plano termina quando ele sorri e sai de quadro.
349	1h14'59''	<i>Contre-plongée</i> / Plano geral	De baixo para cima, a câmera enquadra o menino subindo descalço na árvore. Há incidência de luz direta por entre os galhos da árvore, resultando em pequena superexposição na parte superior da imagem. A profundidade de campo é grande.
350	1h15'06''	Plano médio	Em plano médio, câmera enquadra bebê por entre as folhas desfocadas em primeiro plano. A luz que ilumina o seu rosto é suave.
351	1h15'08''	<i>Contre-plongée</i> / contraluz	Em <i>contre-plongée</i> e em contraluz, a câmera enquadra o menino pendurado e se balançando no galho da árvore. A luz do sol incide na objetiva conforme o menino se balança, provocando superexposição em alguns instantes ( <i>flare</i> na imagem em alguns momentos).
352	1h15'16''	Plano detalhe	Plano detalhe das mãos de personagem que dá forma à massa de algum alimento. A luz incide da direita para a esquerda, projetando formas de luz sobre a mesa e nos braços. Apesar da incidência de luz direta, as mãos, de modo geral, são iluminadas suavemente.
353	1h15'21''	Plano conjunto	1) Menina de costas é iluminada pela luz que entra pela janela, com ênfase no seu lado esquerdo. A luz incide também sobre o cabelo dela. As costas dela estão claras, com luz de compensação rebatida no interior da própria casa. A composição ainda contempla objetos do espaço, planta na janela (superexposta); 2) A câmera faz movimento de panorâmica para a esquerda quando uma das meninas atravessa o quadro, indo na direção da mãe que trabalha na mesa amassando a massa do pão. O plano termina com mão da menina em primeiro plano desfocado; a mãe em plano intermediário, trabalhando a massa, e o filho em segundo plano brincando de dar forma à massa.
354	1h15'28''	Plano detalhe	Detalhe das mãos do menino dando forma de pássaro à massa de pão. A luz é suave e ilumina o plano da direita para a esquerda. A imagem tem profundidade de campo.
355	1h15'32''	Panorâmica/ <i>travelling</i>	Câmera acompanha o menino que caminha do interior da casa para a área externa onde está o forno onde ele colocará a massa m forma de pássaro para assar. 1) Movimento de panorâmica para acompanhar a caminhada do menino. Ele passa na frente da câmera e segue na direção da área externa. Neste momento, a câmera perde o contato de enquadramento com ele, que sai por uma porta, pois segue o movimento para a esquerda até enquadrá-lo novamente pela outra porta de saída; 2) Quando retoma o contato com o menino, a câmera inicia um movimento de <i>travelling</i> , revelador do espaço externo onde estão outras crianças. A subexposição inicial é justificada pela luz da área externa, onde há incidência de luz direta, em segundo plano. A câmera, por fim, associa este movimento de <i>travelling</i> com panorâmica para a direita, enquadrando a mãe e as quatro crianças.
356	1h15'47''	Plano geral	Câmera fixa enquadra família em torno da mesa. O pai na ponta da mesa de costas. Quatro crianças do lado direito; outras duas e a mãe do lado esquerdo. Uma luminária (fonte de luz principal) está sobre a mesa e ilumina a área da mesa. O pai é o único que está em contraluz. Esta mesma fonte funciona como uma luz de contorno nele, delineando os cabelos do lado direito.
357	1h16'14''	<i>Close</i>	Câmera na mão, com profundidade de campo pequena, enquadra André em

			<i>close</i> e faz movimentos sutis para mantê-lo no quadro. A luz ilumina o personagem lateralmente. A imagem é contrastada e tem textura. Os relevos do tecido da camisa estão acentuados. Há brilho nos olhos de André, em virtude da posição da câmera em relação à fonte de luz.
358	1h16'19''	<i>Close</i>	Grande plano do rosto de Pedro que leva a mão à cabeça, gerando sombra bem definida no próprio rosto. A imagem tem textura, dando ênfase à barba. A profundidade de campo é pequena. Mesmo próximo ao rosto (onde está o foco), o braço dele está desfocado.
359	1h16'26''	<i>Close</i>	Câmera na mão, com profundidade de campo pequena, enquadra André em <i>close</i> e faz movimentos sutis para mantê-lo no quadro. O rosto dele está em segundo plano e a mão dele, esticada na direção do irmão, está desfocada em primeiro plano. A luz ilumina o personagem lateralmente. A imagem é contrastada e tem textura. Os relevos do tecido da camisa estão acentuados. Há brilho nos olhos de André, em virtude da posição da câmera em relação à fonte de luz.
360	1h16'33''	Plano geral	Câmera fixa enquadra família em torno da mesa. Quatro pessoas de cada lado e o pai no centro, na ponta da mesa. A luz principal é um candeeiro sobre a mesa que tem a chama pequena no início do plano, como se tivesse acabando de ser acesa, e que aumenta aos poucos para iluminar os rostos dos personagens. A luz apresenta uma grande variação desde o início do plano e participa da cerimônia. O pai é o que está mais iluminado. A luz perde força conforme aumenta a distância entre fonte de luz e personagens. O fundo é completamente escuro. A câmera está ao nível da mesa.
361	1h16'42''	Plano detalhe	Câmera está próxima à página de um livro que será aberto e enquadrado em detalhe. O plano é iniciado em quase que completa escuridão e é iluminado conforme o livro é aberto. O limite tênue entre as letras no livro permitem constatar a pequena profundidade de campo.
362	1h16'44''	<i>Close</i>	Câmera na mão, com profundidade de campo pequena, enquadra André em <i>close</i> e faz movimentos sutis para mantê-lo no quadro. O rosto dele está em segundo plano e a mão dele, esticada na direção do irmão, está desfocada em primeiro plano. A luz ilumina o personagem lateralmente. A imagem é contrastada e tem textura. Os relevos do tecido da camisa estão acentuados. Há brilho nos olhos de André, em virtude da posição da câmera em relação à fonte de luz que também resulta em textura no rosto que valoriza as lágrimas correndo no rosto de André.
363	1h16'55''	Plano detalhe	Posicionada sob galhos de árvores, a câmera está posicionada para registrar os clarões dos relâmpagos. Vê-se apenas os contornos de partes de galhos e folhas, em primeiro plano silhuetado. Imagem em preto e branco.
364	1h17'04''	<i>Travelling</i>	A câmera na mão faz movimento de <i>travelling</i> para frente, percorrendo um espaço onde há folhas secas no chão. Durante o movimento há um clarão de relâmpago. A imagem do plano está preto e branco. A profundidade de campo é pequena e a imagem se torna nítida conforme a câmera avança para frente. Imagem em preto e branco.
365	1h17'04''	<i>Travelling</i>	Quando a claridade do relâmpago ilumina o plano, há um corte para outra tomada que é uma continuidade do plano anterior. As características são exatamente as mesmas, com uma pequena mudança no ângulo da câmera. Imagem em preto e branco.
366	1h17'07''	Plano detalhe	Imagem completamente escura e, depois de alguns segundos, o clarão de um relâmpago. Não é possível identificar forma ou contorno durante o instante de claridade. Quando a imagem fica escura novamente, vê-se um ponto luminoso na parte inferior central do quadro. Imagem em preto e branco.
367	1h17'08''	Plano detalhe	Plano em preto e branco muito rápido, em que a câmera faz um movimento para cima, enquadrando parte da barba de alguém.
368	1h17'09''	Plano detalhe	Plano em preto e branco em que a câmera enquadra os olhos de personagem. A luz ilumina da direita para a esquerda, gerando sombras nos olhos do personagem. Com a profundidade de campo pequena à medida em que ele vira o rosto para a esquerda, ele sai da zona de foco. É um uso narrativo do foco. Quando ele está de perfil, vê-se a forma e o brilho nos olhos. Do lado esquerdo da imagem, parece haver uma fonte de luz variável (chama de vela, fogueira, etc.). O plano termina quando ele se afasta da câmera. O foco deixa de ser prioritário e as luzes e sombras é que têm força na imagem. Luz e sombra sugerem as formas do rosto (olhos, nariz), sem uso do foco.
369	1h17'19''	Plano detalhe	Posicionada sob galhos de árvores, a câmera está posicionada para registrar os clarões dos relâmpagos. Vê-se apenas os contornos de partes de galhos e folhas, em primeiro plano silhuetado. Imagem em preto e branco.
370	1h17'19''	Plano detalhe/ <i>tilt</i>	Com profundidade de campo reduzida, a câmera faz movimento de <i>tilt</i> para cima, saindo do detalhe de parte da camisa de personagem em direção à boca dele. A imagem está em preto e branco.
371	1h17'23''	Plano detalhe	Plano em preto e branco em que a câmera enquadra os olhos de André. A luz ilumina da direita para a esquerda, gerando sombras nos olhos do personagem. Com a profundidade de campo à medida em que ele se movimenta, uma parte ou outra do rosto entra em zona de foco. É um uso narrativo do foco. Quando ele está de perfil, vê-se a forma e o brilho nos olhos. Do lado esquerdo da imagem, parece haver uma fonte de luz variável (chama de vela, fogueira, etc.). O foco deixa de ser prioritário e as luzes e sombras é que têm força na imagem. Luz e sombra sugerem as formas do rosto (olhos, nariz), sem uso do foco. O sentido narrativo da falta de foco está associado às formas resultantes do jogo entre luz e sombra.
372	1h17'29''	Plano geral	Câmera fixa. André e o pai estão num ambiente iluminado com luz que marca as paredes e móveis com formas bem definidas, tanto de galhos e folhas quanto de (aparentemente) madeiras no telhado. Ambos estão enquadrados de perfil. André tem um candeeiro na mão. Sobre ele são projetadas sombras e

			formas de luz. Imagem em preto e branco.
373	1h17'46''	Plano médio	Em plano médio, a câmera enquadra o pai. A luz que o ilumina é lateral, mas sem contraste acentuado. Há luz de compensação. Imagem em preto e branco.
374	1h17'46''	Close de ombros	André em <i>close</i> de ombros. O plano põe um esquema de iluminação em prática: luz principal da esquerda para a direita gera sombras no lado esquerdo do rosto dele; luz de compensação do lado esquerdo do rosto; luz de fundo ilumina os cabelos do alto e, além de dar tridimensionalidade (descola o personagem do fundo), ajuda a acentuar a fumaça do candeeiro que André tem na mão direita. A sombra da fumaça é projetada no lado direito do rosto de André. Imagem em preto e branco.
375	1h17'49''	Plano médio	Em plano médio, a câmera enquadra o pai. A luz que o ilumina é lateral, mas sem contraste acentuado. Há luz de compensação. Depois de alguns instantes, um segundo personagem entra parcialmente em quadro, como se despejasse algo nas mãos do pai. No lado superior direito da imagem, há o delineamento da fumaça, destacada pela mesma fonte de luz que ilumina o lado esquerdo do pai. Imagem em preto e branco.
376	1h17'56''	Plano detalhe	Câmera sai de um plano conjunto em que enquadra parte do rosto de personagem, para as mãos de personagens. A luz é dura. Imagem em preto e branco.
377	1h17'59''	Plano médio	Em plano médio, a câmera enquadra o pai. A luz que o ilumina é lateral, mas sem contraste acentuado. Há luz de compensação. No lado superior direito da imagem, há o delineamento da fumaça, destacada pela mesma fonte de luz que ilumina o lado esquerdo do pai. Imagem em preto e branco.
378	1h18'00''	Plano detalhe	Com câmera fixa e luz dura, plano detalhe das mãos de personagens. Imagem em preto e branco.
379	1h18'04''	Plano médio	Em plano médio, a câmera enquadra o pai. A luz que o ilumina é lateral, mas sem contraste acentuado. Há luz de compensação. Depois de alguns instantes, o pai bate palmas. Imagem em preto e branco.
380	1h18'05''	Plano geral	Câmera fixa. André e o pai estão num ambiente iluminado com luz que marca as paredes e móveis com formas bem definidas, tanto de galhos e folhas quanto de (aparentemente) madeiras no telhado. Ambos estão enquadrados de perfil e depois de alguns instantes André se senta no chão. André tem um candeeiro na mão. Sobre ele são projetadas sombras e formas de luz. Imagem em preto e branco. Eles estão enquadrados por trás de uma vidraça.
381	1h18'11''	Plano conjunto	Em segundo plano, de frente, está o pai, iluminado da direita para a esquerda. O lado esquerdo do seu rosto está iluminado; no direito, há luz de compensação. Num primeiro momento, o braço direito de André está em primeiro plano, desfocado. Quando o braço dele sai do quadro, a mão de outra personagem entra no quadro. Imagem em preto e branco. Até o plano 428, pai e filho entram num jogo fictício em que o pai parece oferecer alimento fictício ao filho. É uma atuação baseada nos gestos, utilizada como metáfora para mostrar que, pela paciência, André merece receber o alimento de verdade. No plano 429, ele receberá um pão de verdade que saboreia.
382	1h18'13''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco.
383	1h18'15''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. As suas mãos, em primeiro plano, estão mais iluminadas. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito.
384	1h18'21''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André sai da zona de foco quando estica o braço para receber algo que o pai entrega para ele.
385	1h18'23''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. As suas mãos, em primeiro plano, estão mais iluminadas. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. A mão de André que entra em quadro, quando ele estica o braço para receber algo da mão do pai, fica em primeiro plano desfocado.
386	1h18'28''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André leva à boca algo que o pai entrega para ele.
387	1h18'32''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. Ele leva à boca aquilo de que deu parte ao filho.
388	1h18'39''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André leva à boca algo que o pai entrega para ele.
389	1h18'48''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. Ele conversa com o filho.
390	1h18'52''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que

			ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André conversa com o pai. A mão do pai entra em quadro, em primeiro plano desfocado, no canto inferior esquerdo da imagem.
391	1h18'56''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. Ele conversa com o filho. A câmera agora faz movimento sutil de acompanhamento do movimento do pai, buscando mantê-lo enquadrado.
392	1h19'02''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André estica os braços para receber algo das mãos do pai. A mão do pai entra em quadro parcialmente, em primeiro plano desfocado, no canto inferior esquerdo da imagem. A câmera faz movimento para acompanhar o movimento de André, mantendo-o enquadrado.
393	1h19'12''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. Ele conversa com o filho. Ele observa André.
394	1h19'13''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André saboreia o que o pai o entregou.
395	1h19'22''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai faz novo movimento com a mão direita, como se estivesse pegando um novo pedaço da comida que dará a André. A câmera acompanha esta ação, enquadrando a mão em primeiro plano desfocado, quando ele estuca o braço em direção ao filho.
396	1h19'26''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André faz movimento brusco na cadeira, movimentando-se para esticar o braço e receber da mão do pai novo pedaço do alimento que ele o oferece neste jogo fictício de gestos (não há comida alguma sobre a mesa).
397	1h19'27''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai faz movimento com a mão direita, como se brincasse de não dar a comida ao filho, afastando a mão quando o filho de aproxima. A mão de André está em primeiro plano desfocado, quando ele estica o braço para receber a comida da mão do pai. O pai fala alguma coisa antes de entregar o pedaço fictício de alimento.
398	1h19'27''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, debruçado sobre a mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André, debruçado na mesa, leva à boca a parte do alimento que recebeu do pai. A câmera faz movimento sutil para acompanhar o movimento de André.
399	1h19'51''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai bate palmas como que solicitando que a sobremesa seja trazida.
400	1h19'54''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. As personagens que servirão a sobremesa para André entram em quadro parcialmente (uma de cada lado). Vê-se as mãos delas. Do lado direito, em primeiro plano, as mãos estão desfocadas. As mãos da outra personagem estão próximas de André.
401	1h19'57''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai diz para que André fique à vontade.
402	1h20'01''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André pega um pedaço da sobremesa.
403	1h20'08''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai apenas olha para que André.
404	1h20'09''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André pega um pedaço da sobremesa e

			estica o braço na direção do pai.
405	1h20'11''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai olha para que André e recebe o pedaço da sobremesa que o filho dá.
406	1h20'15''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André leva à boca um pedaço da sobremesa.
407	1h20'18''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai pega e oferece ao filho os figos fictícios que acabaram de ser colhidos.
408	1h20'21''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André olha para os figos fictícios que o pai oferece-lhe.
409	1h20'23''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai continua falando com o filho.
410	1h20'27''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André diz ao pai que não quer mais nada, que está satisfeito.
411	1h20'29''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai continua falando com o filho.
412	1h20'32''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André ouve o pai falar.
413	1h20'39''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai continua falando com o filho.
414	1h20'45''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André demonstrando inquietação se afasta da fonte de luz sobre a mesa, recuando sobre a cadeira. A câmera faz movimento para acompanhá-lo neste movimento.
415	1h20'48''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai continua falando com o filho, dizendo que ainda não beberam.
416	1h20'51''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André olha para o pai que bate palmas. Em primeiro plano, personagem que servirá a bebida entra em quadro, desfocada.
417	1h20'56''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai estica o braço para servir a bebida. A câmera faz um movimento sutil para acompanhar a ação.
418	1h20'59''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André se debruça sobre a mesa para pegar o seu copo. A câmera faz movimento sutil para acompanhar o movimento.
419	1h21'00''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai ergue o braço para brindar.
420	1h21'01''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André ergue o copo para brindar. Movimento sutil de câmera para acompanhar a ação de André.
421	1h21'04''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai vira o copo na boca e toma a bebida.
422	1h21'06''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no

			nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André termina de tomar a bebida e coloca o copo sobre a mesa para que o pai o sirva novamente. A mão do pai aparece no canto inferior esquerdo do quadro, desfocado.
423	1h21'11''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai serve André novamente e depois se serve também.
424	1h21'15''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André termina de tomar a bebida e coloca o copo sobre a mesa para que o pai o sirva novamente.
425	1h21'21''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai termina de tomar o segundo copo da bebida e serve o filho mais uma vez.
426	1h21'26''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André leva o terceiro copo de bebida, que o pai acabara de servir, à boca. Quando a câmera já está em movimento acompanhando a ação de André que leva o copo à boca, a mão do pai aparece no quadro, no canto inferior esquerdo.
427	1h21'32''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai olha para André que toma o terceiro copo, falar e bater palmas mais uma vez olhando para o lado. Em toda esta sequência, a luz de vela varia no rosto do pai.
428	1h22'22''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André se serve de pão de verdade, que saboreia sorridente.
429	1h22'35''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai olha para André que saboreia o pão.
430	1h23'05''	Plano conjunto	Pedro e André estão sentados no chão. A câmera está ao nível deles. A luz que ilumina o plano é difusa. A sombra de André na parede é indefinida. Quando André levanta a cabeça, antes recostada sobre o próprio joelho, a câmera faz um movimento sutil para mantê-lo enquadrado.
431	1h23'20''	<i>Travelling/</i> plano detalhe	<i>Travelling</i> da esquerda para a direita. Inicialmente, a câmera enquadra o candeeiro sobre a mesa e depois o rosto do pai em <i>close</i> . Entre o candeeiro e o pai, em segundo plano, a câmera ao fazer o movimento de <i>travelling</i> enquadra, em subexposição e desfocados, os personagens que estão sentados à mesa. Como estão em contraluz, os personagens aparecem silhuetados.
432	1h23'44''	Plano conjunto	Pedro e André estão sentados no chão. A câmera está ao nível deles. A luz que ilumina o plano é difusa. A sombra de André na parede é indefinida.
433	1h24'02''	Plano médio	André está enquadrado em plano médio, sentado à mesa. A câmera está no nível da mesa. Do lado esquerdo do quadro, há um candeeiro aceso que ilumina o lado direito de seu rosto. Há sombra no lado esquerdo do rosto. Há luz de fundo que ilumina-lhe as costas também. Imagem em preto e branco. A profundidade de campo é pequena. André para de comer o pão sobre a mesa e o afasta dele, empurrando o pão.
434	1h24'03''	Plano médio	Imagem em preto e branco. O pai está em plano médio, iluminado com luz principal da esquerda para a direita. O fundo é escuro do lado esquerdo; mais claro, do direito. O pai olha para André que acaba de empurrar o pão. O braço de André é enquadrado em primeiro plano.
435	1h24'04''	Plano médio	A câmera acompanha o movimento brusco de André que se levanta e dá um soco no pai. A imagem é indefinida e identificamos a ação pelo movimento do corpo dele.
436	1h24'05''	<i>Close</i>	<i>Close</i> do pai caído no chão. Imagem em preto e branco.
437 <sup>a</sup>	1h24'05''	<i>Superclose</i>	<i>Close</i> acentuado de André, enfatizando a expressão do personagem. O quadro prioriza os olhos dele, iluminados lateralmente, cobertos pela sombra (o direito mais escuro que o esquerdo). A profundidade de campo é pequena e o foco está concentrado na parte de cima do nariz. A luz projetada no lado direito do rosto de André é variável, por causa da fonte de luz. Conforme André se movimenta sutilmente, a área de foco muda, saindo do nariz para o olho e/ou sobrancelha, por exemplo. Imagem em preto e branco.
437 <sup>b</sup>	1h24'36''	<i>Superclose</i>	Um efeito de “clarão” na imagem divide o plano. A tela clareia e há um corte rápido para o mesmo enquadramento. Imagem em preto e branco.
438	1h24'48''	<i>Tilt/close</i>	Imagem em preto e branco. Inicialmente, a câmera percorre o braço de André, com foco indefinido, até chegar à mão esquerda dele, erguida. A luz que ilumina a mão projeta sombras indefinidas na mão. Uma fonte de luz direta também ilumina a mão de André. Depois de alguns segundos a câmera faz movimento brusco para baixo, enquadrando-o em <i>close</i> . A imagem é contrastada. Há uma fonte da esquerda para a direita e uma outra de cima que

			ilumina a parte de cima da cabeça e a orelha esquerda.
439	1h24'55''	Plano detalhe	Plano detalhe da mão esquerda de André que está erguida. A luz é dura e a sombra projetada na palma da mão é bem definida. O fundo está iluminado com luz indireta. A imagem está em preto e branco.
440	1h24'59''	Close	Close de André. O rosto dele não está totalmente enquadrado e ocupa o lado esquerdo da imagem. Está iluminado com luz difusa da esquerda para a direita. O fundo é escuro.
441	1h25'04''	Close	Close de André, de perfil. É um plano rápido em que a câmera acompanha o movimento brusco que André faz.
442	1h25'05''	Close	Close da mãe olhando para André que faz o movimento brusco se levantando da mesa. Entre ela e a câmera está o pai em primeiro plano, desfocado, enquadrado parcialmente. O rosto dela é iluminado com luz suave. Na parte final do plano, ela olha para o pai e a iluminação em seu rosto é revelada.
443	1h25'13''	Close/ panorâmica	Neste plano a câmera faz uma associação entre <i>close</i> , primeiro plano acentuado e panorâmica. 1) A tomada é iniciada com o <i>close</i> do pai. Entre ele e a câmera há um objeto que ocupa a parte direita da imagem. O objeto está desfocado; 2) A câmera executa movimento de panorâmica, da direita para a esquerda, para enquadrar Pedro também sentado à mesa. Em primeiro plano, parte das costas dos personagens (membros da família sentados à mesa) será enquadrada em primeiro plano desfocado. As costas deles estão escuras, pois estão em contraluz.
444	1h25'28''	Plano conjunto	Este plano conjunto enquadra os rostos de três das mulheres sentadas à mesa. A pequena profundidade de campo é justificada pela ênfase que o foco dá à que está no meio. A luz que ilumina o rosto delas é suave, projetando sombras claras e indefinidas.
445	1h25'31''	Close	A câmera enquadra Ana em <i>close</i> , de perfil. Neste grande plano, os cabelos de Ana ocupam o quadro quase que inteiramente. O rosto dela é visto por entre os cabelos quando ela abaixa a cabeça. A câmera faz movimento sutil para manter o rosto dela no centro do quadro. Ela abaixa a cabeça quase que recostando nos próprios braços sobre a mesa. O braço dela também entrará em quadro e tomando-o como referência será possível constatar a pouca profundidade de campo, pois a mão está desfocada e o antebraço em foco.
446	1h26'05''	Plano detalhe/ movimento	Câmera na mão, enquadrando os pés de André em detalhe, acompanham os passos dele por entre os galhos de plantas e folhas secas no chão. A profundidade de campo é pequena e acentua a sensação do movimento, da fuga. Há efeito de estroboscopia pela velocidade tanto do personagem quando da câmera.
447	1h26'14''	Plano detalhe	Plano detalhe enquadra a mão que apaga o candeeiro a gás. O plano é iluminado por duas fontes de luz: uma delas é aparente, pois é a luz do próprio candeeiro; a segunda é revelada quando o candeeiro é apagado, restando contraluz que delinea o braço da personagem e que ilumina também parte do candeeiro.
448	1h26'22''	Plano médio	Câmera na mão enquadra André em plano médio. Ele está deitado no rio por entre as folhas e galhos, por entre as quais a luz o ilumina. Ele está deitado ao lado de um rio. Sobre o corpo e o rosto de André são projetadas sombras bem definidas. A luz que o ilumina é fria. O reflexo no espelho d'água é projetado no rosto de André e nas folhas ao seu redor.
449	1h27'01''	Plano detalhe/ panorâmica/ tilt	Detalhe dos pés descalços de André, caminhando na mata. A luz é fria (noite) e contrastada. Os pés estão sob sombras densas. A luz ilumina partes de troncos, folhas, galhos. A profundidade de campo é pequena. A câmera acompanha o deslocamento da esquerda para a direita e depois para cima quando André sobe para uma parte mais alta na mata.
450	1h27'09''	Plano geral	Câmera fixa, em plano geral, enquadra André nu por entre as árvores e plantas. Ele está em plano intermediário, iluminado por luz de alta temperatura de cor e lateral que delinea o lado esquerdo de seu corpo. Em primeiro e em segundo plano, as folhas e plantas estão desfocadas.
451	1h27'14''	Plano médio	Câmera na mão enquadra André em plano médio. Ele está deitado no rio por entre as folhas e galhos, por entre as quais a luz o ilumina. Ele está deitado ao lado de um rio. Sobre o corpo e o rosto de André são projetadas sombras bem definidas. A luz que o ilumina é fria. O reflexo no espelho d'água é projetado no rosto de André e nas folhas ao seu redor. A profundidade de campo é pequena e o foco está concentrado no peito e barriga de André. O rosto está desfocado.
452	1h27'35''	Contre-plongée /movimento circular	Câmera enquadra árvores e plantas de baixo e faz movimento circular como se fosse alguém olhando para cima e girando ao mesmo tempo. Em primeiro plano, há distorções na imagem, além de desfoque. O plano é iluminado por luz de alta temperatura de cor. Há incidência de luz em troncos de árvores em segundo plano.
453	1h27'43''	Plano detalhe	Câmera na mão enquadra peito e barriga de André. O plano é iluminado com luz de alta temperatura de cor e a imagem tem textura, ressaltando as gotas de água que escorrem pelo corpo dele. Há variação de sombras projetadas na barriga e no peito do personagem.
454	1h27'48''	Plano detalhe	O foco seletivo enfatiza os galhos e folhas que estão sobre o peito de André, que está deitado na água por entre as plantas. A luz de alta temperatura de cor e lateral dá textura à imagem, de modo que é possível ver a pele arrepiada.
455	1h27'54''	Subjetiva	O plano é uma subjetiva de André. É como se ele estivesse olhando para cima e mergulhasse a cabeça. As vistas ficam turvas.
456	1h28'20''	Plano detalhe	Com imagem contrastada, trata-se de um plano detalhe que resulta num grande plano de uma mão que segura o relógio de bolso. O fundo é completamente escuro. Não há luz de fundo ou contraluz.
457	1h28'27''	Plano médio	Em primeiro plano, com foco seletivo, um menino está enquadrado em plano



			médio. Em plano intermediário, alguém serve/despeja leite num copo. Em segundo plano, uma menina desfocada. A luz principal do plano ilumina da esquerda para a direita. Há luz de compensação que atenua as sombras, como no rosto do menino, em primeiro plano.
458	1h28'31''	Plano detalhe	Com imagem contrastada, trata-se de um plano detalhe que resulta num grande plano de uma mão que segura o relógio de bolso. O fundo é completamente escuro. Não há luz de fundo ou contraluz. O plano termina quando o relógio é fechado e a mão sai de quadro.
459	1h28'35''	Plano geral/ afastamento/ panorâmica	O plano é executado em três tempos: 1) A câmara realiza movimento de afastamento, num enquadramento que utiliza os limites da porta para enquadrar personagem em segundo plano; 2) No momento em que o personagem vira de costas e caminha para o lado contrário ao da câmara, é iniciado o movimento de panorâmica para a esquerda, enquadrando a parede e chegando a uma menina que será enquadrada em plano médio. Ela está encostada na porta, em posição de quem estava observando o personagem que aparecia no início do plano; 3) A câmara acompanha a menina que se vira para o outro lado e caminha um pouco para a esquerda. A menina para e o movimento de câmara continua até que a janela seja enquadrada, enfatizando a chuva que cai. Neste terceiro tempo, a câmara ainda será projetada para cima da janela, enquadrando a chuva e, por fim, num movimento de <i>tilt</i> para baixo, enquadrando a parte de baixo da casa, onde Ana e André caminham um na direção do outro, sob a chuva.
460	1h29'17''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de André, sob a chuva. André entra em zona de foco conforme se aproxima da câmara. A profundidade de campo é pequena. A luz é difusa.
461	1h29'20''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de Ana, sob a chuva. Ela está em zona de foco. A profundidade de campo é pequena. O fundo está desfocado. A luz é difusa.
462	1h29'25''	<i>Close/tilt</i>	A câmara enquadra André em <i>close</i> , executando sutil movimento de <i>tilt</i> , para cima, saindo do queixo para os olhos. A profundidade de campo é pequena e o fundo está desfocado. A luz é difusa e suave. A imagem tem textura. Vê-se a água da chuva escorrer pelo rosto de André.
463	1h29'27''	Plano detalhe	Detalhe dos cabelos de Ana, enquadrando pequena parte do ombro direito dela. A profundidade de campo é pequena e o foco é seletivo num primeiro plano, enfatizando os pingos d'água caindo.
464	1h29'30''	<i>Close</i>	Ana é rapidamente enquadrada em <i>close</i> , até se virar, se posicionando para correr para trás. A profundidade de campo é pequena e a luz é difusa.
465	1h29'31''	Detalhe	Detalhe da boca de André. Ele projeta a cabeça para trás e a câmara faz sutil movimento para manter a boca dele em quadro. A zona de foco é limitada.
466	1h29'33''	Plano conjunto/detalhe/ <i>travelling</i>	A câmara está fixa. Ao lado da mesa, enquadrando parte dos pratos e talheres sobre a mesa e parte dos encostos das cadeiras sobre os quais os personagens apoiarão as mãos. Assim que as mãos de três personagens entram em quadro, a câmara inicia <i>travelling</i> para a direita, em movimento marcado para chegar ao outro lado da mesa, para também enquadrar pratos e talheres sobre a mesa e os encostos das cadeiras que serão puxadas. A luz de ataque vem do lado direito do quadro. Há luz de compensação que atenua as sombras. A profundidade de campo é pequena. O foco está marcado no plano intermediário. Durante o movimento de <i>travelling</i> , o encosto de uma cadeira é enquadrado em primeiro plano desfocado. No final do movimento de <i>travelling</i> , haverá mudança de foco para o segundo plano. A mudança de foco é feita num movimento gradual, passando pelos objetos sobre a mesa. Esta mudança é combinada com um pequeno movimento de <i>tilt</i> para cima, a fim de ajustar sutilmente o quadro.
467	1h29'59''	Plano detalhe	Câmara fixa, posicionada ao nível do chão, na porta de entrada de uma casa aparentemente abandonada. Inicialmente, a porta está entreaberta e a luz ilumina o quadro da direita para a esquerda. Quando a porta é aberta, são reveladas as folhas secas, poeira e até um pássaro morto no chão. A luz de ataque está posicionada à esquerda do quadro e o ângulo da luz (natural) dá textura à imagem. O foco está marcado no espaço onde os pés do personagem irão passar. A profundidade de campo é pequena e o fundo está desfocado.
468	1h30'08''	<i>Contre-plongée</i> / câmara na mão	Posicionada no espaço sob o assoalho da casa, a câmara acompanha a ação do personagem sem, praticamente mostrar o rosto dele. 1) Inicialmente, a câmara enquadra o personagem (enquadrado abaixo do pescoço) a porta e parte da janela abertas. Há contraluz, mas há também há compensação. 2) A câmara faz movimento para baixo, revelando que a está posicionada sob o assoalho, à medida que o personagem caminha para o interior da sala. Neste segundo tempo, o plano passa por uma zona de subexposição, acompanhando os passos lentos do personagem que veste calça escura (por isso há absorção de luz e a imagem está ainda mais escura); 3) Ainda em <i>contre-plongée</i> , a câmara enquadra o personagem que se caminhou até perto da janela. Há contraluz e a compensação não ilumina tanto a zona de sombra no corpo dele. Ele está silhuetado, em segundo plano. Em primeiro plano, há partes do assoalho bastante desgastado. Este primeiro plano está desfocado.
469	1h30'46''	Plano detalhe/ Panorâmica	Detalhe nos pés de André que retira as botas. A câmara faz movimento de panorâmica para a esquerda, enquadrando os pés descalços, quando André se arrasta para o canto do espaço. Este movimento de panorâmica sai dos pés, percorre as pernas, o movimento de André que começa a se masturbar, findando num plano médio, enquadrando-o, sentado. O plano é iluminado por luz que entra pela porta. Na primeira parte, há fotometria equilibrada; na segunda parte, há subexposição.
470	1h30'56''	Plano médio	Plano médio de Ana, sob a chuva e por entre galhos e folhas. Ela está iluminada por luz de alta temperatura de cor. Luz e sombras definidas são projetadas no rosto e no corpo dela.
471	1h31'00''	Plano médio/ 	Inicialmente, a câmara enquadra o rosto de André em subexposição e o

		<i>close</i>	acompanha quando ele, em instante de prazer, projeta o corpo para o para o lado esquerdo do quadro, entrando em zona de incidência da luz que entra pela porta. No início do movimento, a parede ao fundo está iluminada por luz indireta, dando profundidade à imagem.
472	1h31'03''	<i>Close/ movimento</i>	Em <i>close</i> acentuado, a câmera enquadra Ana. O rosto dela está iluminado por luz de alta temperatura de cor. Há projeção de sombras no rosto dela à medida que ela se movimenta. O plano é finalizado por um movimento brusco de câmera para baixo e para a esquerda, saindo do <i>close</i> acentuado para percorrer a roupa dela, em direção ao enquadramento de um segundo plano indefinido, desfocado. É um uso narrativo de movimento e indefinição de foco, condizente com o instante do filme que envolve os personagens numa atmosfera de pensamento e prazer.
473	1h31'06''	Plano médio	Plano médio enquadra André diagonalmente. Ele está deitado no chão. A câmera a sua expressão de prazer. O foco está concentrado na parede ao fundo (iluminada com luz difusa). Em primeiro plano, há palhas desfocadas.
474	1h31'09''	<i>Travelling</i>	<i>Travelling</i> em sutil deslocamento diagonal, de baixo para cima. A câmera enquadra o par de sapatos de André sobre o piso coberto por palhas. Em segundo plano, a porta aberta por onde entra a luz de ataque. Há uma pequena área de incidência de luz dura. Na maior parte do plano, a luz é difusa.
475	1h31'23''	Plano médio	A câmera está posicionada ao nível da mesa e enquadra o pai em plano médio, sentado na cadeira à ponta da mesa. Em primeiro plano, desfocado, há a mão de um dos outros personagens, objetos (xícaras) e o pão. A luz de ataque ilumina o plano da direita para a esquerda. Há luz de compensação que atenua a sombra projetada no lado esquerdo do rosto do pai.
476	1h32'03''	Plano conjunto	Quatro personagens em plano médio, sentados lado a lado, em torno da mesa. O foco está concentrado na terceira personagem. A luz que ilumina o plano é suave. O foco é seletivo. A profundidade de campo é pequena.
477	1h32'14''	Plano médio	A câmera está posicionada ao nível da mesa e enquadra o pai em plano médio, sentado na cadeira à ponta da mesa. Em primeiro plano, desfocado, há a mão de um dos outros personagens, objetos (xícaras) e o pão. A luz de ataque ilumina o plano da direita para a esquerda. Há luz de compensação que atenua a sombra projetada no lado esquerdo do rosto do pai.
478	1h32'33''	Plano conjunto	A mãe, Lula e Ana, no centro, estão enquadrados. Com profundidade de campo pequena, o foco está concentrado em Ana. A luz de ataque a ilumina os cabelos dela. Há sombra no rosto de Ana, atenuada por luz de compensação.
479	1h32'47''	Plano geral	Cinco mulheres da família retiram a mesa do café. A luz de ataque ilumina o quadro da direita, pelas janelas abertas. Do lado esquerdo, há portas abertas, por onde incidem a luz de compensação que atenua a densidade das sombras. A câmera é mantida fixa ao longo do plano. Há uma mudança significativa da fonte de luz de ataque, dando a impressão de que as nuvens saíram da frente do sol, iluminando o interior da sala com mais intensidade. A luz que era suave, torna-se dura e projeta sombras definidas (da estrutura de madeira das janelas) na parede. Há, aqui, um efeito de iluminação característico de utilização de <i>dimmer</i> , que controla o aumento gradual da intensidade da luz. O que é possível dizer porque há mudança de temperatura de luz na sala onde o café estava servido, mas não muda a temperatura de luz em segundo plano, onde também entra luz pela janela. Ao fundo, abaixo e à direita do quadro, onde uma personagem varre atrás da porta, a luz continua mais fria, apesar da mudança considerável em primeiro plano. O mesmo se pode dizer da luz que ilumina Ana (1h34'17'') quando ela sai do outro espaço (ela está mais azulada) para a sala do café (amarelada).
480	1h34'25''	Plano médio	A câmera está posicionada ao nível da mesa e enquadra o pai em plano médio, sentado na cadeira à ponta da mesa. Em primeiro plano, desfocado, há a mão de um dos outros personagens, objetos (xícaras) e o pão. A luz de ataque ilumina o plano da direita para a esquerda. Há luz de compensação que atenua a sombra projetada no lado esquerdo do rosto do pai.
481	1h34'56''	Plano detalhe	Câmera fixa, ao nível da mesa, enquadra as mãos de Ana, iluminadas por luz dura. A luz de ataque ilumina o plano da esquerda para a direita. Há luz de compensação que atenua as sombras projetadas à direita da imagem. Ela pega a colher, a caneca e o prato que estão sobre a mesa.
482	1h35'10''	Plano geral/médio/ <i>tilt</i>	A câmera inicia o plano parada e faz um movimento brusco quando André levanta o corpo rapidamente. Ele está deitado/depois sentado no chão numa zona iluminada por luz direta, que entra no espaço pela porta. André ainda se levanta e sai do espaço, percorrendo espaço de sombra.
483	1h35'15''	Plano médio	É um plano rápido em que André entra bruscamente pela porta de um outro espaço. A porta está entreaberta, por onde entra um pequeno volume de luz. Em segundo plano também há entrada de luz por uma janela.
484	1h35'15''	Grande plano	Grande plano de coruja que inicia voo bruscamente por causa da abertura repentina da porta por André. A coruja é iluminada por luz suave. A sombra dela é projetada na parede. Uma linha diagonal divide a imagem em duas zonas: luz e sombra. Metade inferior da coruja está sob sombra; a superior iluminada.
485	1h35'16''	Plano geral	A câmera acompanha o voo da coruja, enquadrando sutilmente de lado. A mesma luz suave do plano anterior ilumina o plano.
486	1h35'16''	Plano conjunto	A câmera enquadra André, de perfil, em plano médio, entrando no espaço desviando da coruja que voo na direção dele, para sair pela mesma porta por onde ele entrou.
487	1h35'17''	Plano detalhe	Plano detalhe da sombra da coruja projetada na parede. A câmera faz movimento de panorâmica, da esquerda para a direita. A sombra é definida. Na parede, há tanto uma faixa de sombra quanto de luz, onde é projetada a sombra da coruja.

488	1h35'18''	Panorâmica/ <i>travelling</i>	Neste plano, a câmera executa um movimento de associação entre <i>travelling</i> e panorâmica nos dois sentidos para acompanhar a ação de André que procura Ana no interior da casa abandonada. Antes de analisar os tempos do plano, cabe dizer que o interior da casa é iluminado com luz de baixa temperatura de cor que incide no interior da casa por meio de janelas, às vezes resultando em luz direta; outras, direta. 1) A câmera faz movimento de <i>travelling</i> para frente, indo na direção de André que está de costas. Em segundo plano, partes de duas janelas abertas, estão enquadradas. Há contraluz, mas há compensação; 2) A câmera faz movimento de panorâmica para a esquerda, acompanhando André. Este movimento é brusco e também associado com a continuidade do movimento de <i>travelling</i> que posiciona a câmera no campo de enquadramento do personagem que está no outro espaço. André está em plano intermediário. Em primeiro plano, uma zona de subexposição onde está a câmera. Em segundo plano, uma janela aberta, de onde há projeção de contraluz. A câmera finaliza este segundo tempo enquadrando parte da parede à direita, onde há teias de aranha; 3) A câmera inicia o movimento contrário, em <i>travelling</i> para a esquerda, fazendo associação com panorâmica da esquerda para a direita, a fim de acompanhar André que atravessa o quadro à frente da câmera. Neste movimento, janelas são enquadradas e projetam nuances de contraluz na passagem do personagem. André chega ao fundo do terceiro espaço e abre uma janela, pela qual é projetada luz para o interior da casa, marcando uma porta interna com a forma da estrutura da janela; 4) <i>Travelling</i> da esquerda para a direita até enquadrar André em segundo plano, deitado no canto do quarto. A luz é difusa.
489	1h36'07''	Plano detalhe/ subjativa	O plano inicia com um detalhe da janela quebrada em contraluz e, aos poucos, a câmera inicia um movimento de aproximação, cumprindo um papel de câmera subjativa que observará Ana na parte externa pelos espaços que faltam na janela. Este movimento ainda fará uma associação de mudança de foco. Quando a câmera enquadra com mais nitidez o segundo plano (galhos e folhas), há mudança para foco seletivo que dará ênfase a Ana, em segundo plano.
490	1h36'56''	<i>Close</i> / panorâmica	A câmera, inicialmente, enquadra o rosto de André (quando criança), de perfil, olhando pela fresta na janela para a área externa. Por este espaço, é projetada a luz que ilumina parte da mão e do rosto dele. A câmera executa panorâmica para a direita, acompanhando o movimento do menino que vira a cabeça para olhar para a parte externa por outro espaço da janela. A imagem fica completamente escura durante este movimento (enquanto percorre a superfície da própria janela) e fica clara novamente quando o segundo plano é enquadrado e onde há um pombo branco. O foco inicialmente estava no rosto do menino e agora está na parte externa. Há mudança de foco ao longo do movimento quando a tela fica totalmente escura.
491	1h37'12''	<i>Contre-plongée</i> / plano médio/ acompanhamento	Em <i>contre-plongée</i> , a câmera enquadra o menino em plano médio, de perfil olhando para a parte externa. Quando o menino, que está sobre algum objeto, desce, a câmera faz um movimento para baixo, saindo do plano médio para enquadrar o pombo na área externa. O pássaro sobrevoa da parede para o chão para comer. O movimento é ainda associado com a mudança de foco que está concentrado no chão, quando o pombo pousa.
492	1h37'25''	<i>Close</i>	A câmera enquadra o rosto do menino em <i>close</i> acentuado, compondo o quadro com os olhos (direito iluminado e esquerdo sob sombra). A iluminação é baseada numa relação de contraste. O lado direito do quadro está escuro no início do plano e acontece uma inversão durante o plano, quando o menino movimentava a cabeça para olhar para a área externa com o olho esquerdo que passa ficar iluminado.
493	1h37'31''	Subjetiva (plano detalhe)	Pela fresta da janela, a câmera, numa subjativa do menino, enquadra a área externa pela fresta da janela. Lá fora, o pombo de aproxima da armadilha montada pelo menino.
494	1h37'35''	Plano detalhe	A imagem tem relação de contraste e o plano é dividido em dois tempos: 1) O lado direito do quadro está iluminado. Nele, está o olho do menino em plano detalhe. A profundidade de campo é pequena e foco está concentrado na pupila. Os cílios, por exemplo, estão desfocados. O lado esquerdo da imagem está completamente escuro; 2) O menino movimentava o corpo, colocando o olho direito na zona iluminada. Este pequeno movimento é associado com a mudança de foco que agora enfatiza o olho direito iluminado.
495	1h37'42''	Plano detalhe	Pelo espaço na janela, a câmera enquadra Ana parcialmente (parte do vestido e mãos), em segundo plano, cumprindo o papel de subjativa de André que a observa passar na área externa. Os limites da janela, em primeiro plano, estão desfocados. O foco está concentrado em Ana.
496	1h38'07''	<i>Close</i>	Câmera enquadra André em <i>close</i> acentuado (nariz, boca), com pequena profundidade de campo. Há projeção de pequena faixa de luz no rosto de André. O restante do rosto é iluminado com luz indireta. O ritmo da câmera acompanhará o movimento do rosto de André que olha para a área externa, buscando sempre manter os olhos dele enquadrado.
497	1h38'12''	<i>Travelling</i> / Plano detalhe	Em movimento de <i>travelling</i> , variável de um lado para o outro, a câmera enquadra Ana, em segundo plano, pelo espaço da janela, cumprindo papel de subjativa de André. A madeira da janela está desfocada em primeiro plano.
498	1h38'27''	<i>Close</i>	Câmera enquadra André em <i>close</i> acentuado (olhos e nariz), com pequena profundidade de campo. Há projeção de luzes direta e indireta no rosto de André. A câmera fica parada mesmo quando André faz um movimento brusco, saindo do quadro, permanecendo as marcas da projeção de luz na parede e na janela.
499	1h38'29''	Plano médio	A luz direta ilumina o plano lateralmente, dando ênfase à palha que André (em plano médio) joga para o ar com os pés, num gesto de alegria. Pelo

			delineamento do raio de luz (à esquerda do quadro) vê-se que a luz tem textura, pois atravessa o quadro visivelmente. Rosto e corpo de André também estão iluminados lateralmente, com luz de compensação no lado esquerdo. A posição lateral da luz dá ênfase também à poeira no ar, provocada pelo movimento que André faz.
500	1h38'34''	Plano detalhe	Em plano detalhe, a câmera enquadra a penugem que fica no ar, resultante do movimento provocado por André. A posição lateral da luz possibilita “descolar” os pequenos fragmentos do fundo.
501	1h38'47''	Plano de acompanhamento/ <i>tilt</i> / contraluz	O movimento de câmera resulta numa mudança de ambiente e de iluminação. 1) A câmera fixa enquadra André diante da janela (olhando para a área externa pelas frestas), em contraluz. Ele está silhuetado; 2) A câmera sai do repouso quando André abre a janela para chamar por Ana. Durante o movimento a câmera passa ao lado de André, sendo projetada para a área externa, associando panorâmica para a direita com <i>tilt</i> para cima. Este segundo tempo da câmera finda com o enquadramento do sol de frente, em contraluz acentuado e gerador de <i>flares</i> no quadro. A imagem fica, por instantes, intencionalmente superexposta; 3) A câmera executa o movimento ao contrário, de cima para baixo, da direita para esquerda, retornando para o interior da casa e concluindo o movimento com o enquadramento da janela aberta sem André. A fotometria está adequada à área externa e os contornos da janela estão subexpostos.
502	1h39'11''	<i>Travelling</i>	A câmera executa movimento sutil de <i>travelling</i> para a esquerda, percorrendo o piso empoeirado da casa. A iluminação do plano inicialmente põe em prática uma relação de contraste, obtida com fonte de luz lateral (da direita para a esquerda) que resulta em partes claras contrastando com regiões escuras. O movimento da câmera é intensificado pelo movimento – na mesma direção – das folhas e da poeira sopradas pelo vento. Na segunda metade da tomada, haverá incidência de luz diretamente na objetiva quando a câmera enquadra uma pequena parte da janela aberta em segundo plano. Há geração de <i>flare</i> na imagem. Pela posição da contraluz, comparado com a posição das luz e sombra da primeira parte do plano, pode-se constatar a presença de uma outra fonte de luz. Há fonte de luz artificial. Há um esquema de iluminação montado.
503	1h39'38''	<i>Travelling</i> / panorâmica	Numa associação entre <i>travelling</i> para a esquerda e panorâmica para a direita, a câmera percorre a superfície do assoalho da casa abandonada. A tomada é subexposta, não há incidência de luz direta.
504	1h39'54''	<i>Travelling</i> / acompanhamento	Movimento de <i>travelling</i> para a direita, justificado pelo acompanhamento do movimento da mão de André (em plano detalhe). Inicialmente, a câmera percorre a estrutura do rodapé de madeira, com pequena profundidade de campo, depois percorrendo os relevos da parede, até enquadrar a mão esquerda de André arrastada na parede. É notável a alteração da condição de luz conforme a câmera sobe até enquadrar a mão de André. A câmera sai de uma zona de subexposição para uma área mais iluminada com luz de alta temperatura de cor que ilumina a mão lateralmente, projetando uma sombra deitada e delicada, apesar de ter forma.
505	1h40'27''	<i>Tilt/Travelling</i>	Inicialmente, a câmera faz um movimento de aproximação associado ao movimento de <i>tilt</i> para cima, enquadrando uma janela aberta. O movimento de <i>travelling</i> para a frente continua e a câmera faz movimento de panorâmica para a esquerda, ganhando um novo espaço da casa. A subexposição dos instantes iniciais do plano começa a ser justificada quando, primeiro é enquadrada uma janela aberta (onde é projetada contraluz) e depois a porta onde Ana está. Observa-se que Ana está na entrada da casa, iluminada pela luz de fora, lateralmente. Há luz de compensação que atenua a sombra em seu rosto, apesar da contraluz intenso ao fundo.
506	1h40'52''	Plano detalhe	Câmera enquadra, em detalhe, os dedos do menino segurando a corda da armadilha que ele armou para o pombo. A profundidade de campo é pequena e o foco está concentrado em parte da mão do menino. A câmera está posicionada de dentro da casa, numa subjetiva do personagem.
507	1h40'58''	Plano geral	A câmera está fixa e enquadra Ana na entrada da casa, iluminada pela luz de fora, lateralmente. Há luz de compensação que atenua a sombra em seu rosto, apesar da contraluz intenso ao fundo. Em primeiro plano, do lado direito do quadro, está parte do braço de André, desfocado.
508	1h41'06''	<i>Superclose</i>	Neste <i>close</i> acentuado, há ênfase no olho direito do menino. Nariz e olho esquerdo já estão fora de foco, em virtude da grande profundidade de campo. Há, mais uma vez, o recurso de mudança de foco ( <i>rack focus</i> ), quando o menino vira a cabeça para olhar pela fresta da janela com o olho esquerdo. A câmera acompanha este movimento realizando a mudança de foco.
509	1h41'16''	<i>Two shot / tilt</i>	1) A câmera enquadra Ana de frente, em plano médio, e André de costas, em primeiro plano. O foco está dividido entre os dois. O segundo plano é que está desfocado (vegetação superexposta). Os dois personagens estão posicionados em <i>sombra aberta</i> , pois estão na entrada da casa, por onde entra luz; 2) A câmera inicia movimento de <i>tilt</i> para baixo, intensificando a aproximação que Ana faz de André. O quadro prioriza as mãos dos personagens.
510	1h41'29''	Plano conjunto	A câmera parada enquadra o pombo se aproximando da armadilha armada pelo menino. A corda que está amarrada na armadilha segue até a mão do menino está em primeiro plano atravessando o quadro, em desfoque. O plano termina quando o pombo fica sob a armadilha.
511	1h41'35''	<i>Two shot</i> / Panorâmica	A câmera enquadra Ana, de frente, e André, de costas. Ela entra na casa enquanto o irmão fecha a porta. A câmera faz um movimento sutil de panorâmica para a esquerda, acompanhando os passos lentos de Ana para o interior da casa. A luz que ilumina o plano é indireta.
512	1h41'40''	Plano detalhe	Plano detalhe dos pés (sapatos) de André. A luz que ilumina os pés de André

			vem da área externa e a imagem tem perda de luz conforme André fecha a porta da casa. A luz é suave.
513	1h41'41''	Plano médio/ <i>Contre-plongée</i>	O menino faz movimento brusco puxando a corda da armadilha e pula do lugar onde estava apoiado em direção à área externa. Feixe de luz é projetado no rosto do menino pelas frestas da janela por onde olha a armadilha.
514	1h41'41''	Plano detalhe	Este plano é a continuidade direta da ação do menino no plano anterior e enquadra a armadilha no instante em que ele puxa a corda para prender o pombo. A luz é difusa.
515	1h41'42''	Plano detalhe	Plano detalhe dos pés de André. Ele faz movimento brusco para tirar as botas dos pés. A luz que ilumina os pés de André entram por baixo da porta.
516	1h41'44''	Plano detalhe/ acompanhamento	Em detalhe, câmera na mão acompanha passos de Ana, enquadrando a barriga dela. Ela atravessa um pequeno espaço de subexposição, no interior da casa.
517	1h41'50''	Plano detalhe	Plano detalhe dos pés de André que agora estão descalços. Ele esfrega os dedos no chão. A luz que ilumina o espaço incide nos pés de André por baixo da porta.
518	1h41'52''	<i>Close</i> de ombros	Inicialmente, a imagem está bastante subexposta e, devagar, Ana surge no quadro em <i>close</i> de ombros. A imagem é obtida por meio de relação de contraste, pois a luz lateral (que a ilumina pela fresta de uma janela) projeta sombra no lado direito do rosto da personagem. A câmera ainda faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda, acompanhado o movimento de Ana que se aproxima ainda mais da zona de subexposição.
519	1h42'08''	Plano detalhe/ panorâmica	A câmera inicia o plano enquadrando os pés de André em detalhe e, depois de alguns segundos, inicia movimento de panorâmica para a direita, acompanhando os passos de André. A luz é suave. André atravessa pequena zona de incidência de luz. É a luz que entra pela fresta da porta.
520	1h42'15''	Plano médio/ acompanhamento	Câmera enquadra André em plano médio, acompanhando os passos dele conforme ele segue para outro espaço da casa em busca de Ana. Ela caminha em direção a zona de maior subexposição. Em segundo plano, vê-se parte de uma janela que supõe-se ser uma das entradas de luz que ilumina o ambiente suavemente.
521	1h42'19''	Subjetiva/ Panorâmica	Câmera faz função de subjetiva de André, como se ele estivesse procurando por Ana. A câmera enquadra espaço de subexposição da casa. Do lado esquerdo uma janela, do lado direito um espaço de incidência de luz (entrada de um dos corredores da casa). A câmera recorre a um movimento de panorâmica para a direita para executar o plano.
522	1h42'21''	<i>Close</i> de ombros	A câmera acompanha André, mantendo-o enquadrado em <i>close</i> de ombros. Ele atravessa zona de subexposição, justificada e que prepara o caminho para a continuidade do movimento e enquadramento que incluirá, na composição, uma janela aberta, em direção à qual André seguirá. No final do plano, André estará em contraluz (silhuetado), subindo numa tábuia apoiada no encosto da janela. Quando André avança um pouco mais em direção à tábuia, as costas dele ficam mais claras, iluminadas por uma luz de compensação.
523	1h42'41''	Plano detalhe/ Panorâmica	Plano detalhe dos pés de André, que sobe pela tábuia apoiada no encosto da janela. A câmera faz movimento de panorâmica, para a esquerda, enquadra Ana, pelo espaço aberto no assoalho. Ela está deitada sobre as palhas em segundo plano. Durante o movimento de panorâmica, há mudança de foco ( <i>rack focus</i> ) para o segundo plano. Quando a câmera enquadra Ana, ela já está em foco. As madeiras do assoalho passam ao lugar de primeiro plano desfocado.
524	1h42'51''	Plano geral/ panorâmica	Câmera enquadra André de costas, se virando, para sair de perto da janela e correr para passar em frente à câmera. Ao sair de perto da janela, ele atravessa uma zona de subexposição, e passa sem nitidez diante da câmera, o que é utilizado como elemento narrativo de transição para o plano seguinte.
525	1h42'55''	Panorâmica	O plano é iniciado com a tela tomada por detalhe de madeira que deixa a imagem totalmente escura. Um menino surge no quadro conforme a câmera faz movimento de cima para baixo e o acompanha em panorâmica para a esquerda quando ele pula o muro. Esta panorâmica se prolonga num brusco movimento circular que termina por enquadrar o menino do outro lado, numa área mais iluminada de forma suave e homogênea.
526	1h43'03''	Plano detalhe	Câmera posicionada ao nível da palha no chão, enquadra as mãos de André e Ana em plano intermediário. Em primeiro plano, há partes de palhas desfocadas. Em segundo plano também. Há contraluz que ilumina as mãos e subexpõe o rosto de André. A sombra no rosto não é densa; há compensação. Depois de alguns instantes, André se abaixa para beijar a mão da irmã.
527	1h43'06''	Plano geral/ aproximação	Câmera fixa, inicialmente, enquadra Ana deitada e André ajoelhado e debruçado com o rosto próximo à mão de Ana. A luz principal do plano vem da janela que está em quadro. Não há intensa subexposição; há luz de compensação. Depois de alguns instantes, a câmera inicia um movimento de aproximação, reduzindo o tamanho do quadro.
528	1h43'29''	Plano detalhe	Câmera posicionada ao nível da palha no chão, enquadra as mãos de André e Ana em plano intermediário. Em primeiro plano, há partes de palhas desfocadas. Em segundo plano também. Há contraluz que ilumina as mãos e subexpõe o rosto de André. A sombra no rosto não é densa; há compensação. Depois de alguns instantes, André se abaixa para beijar a mão da irmã. Durante o plano, a câmera ainda faz movimento de panorâmica para a direita, enfatizando o rosto de André. Contraluz cumpre o papel de delinear o rosto dele.
529	1h43'32''	Plano detalhe	Plano detalhe da asa do pombo. Em vez da câmera, o movimento é dentro do quadro. A tomada inicia com imagem desfocada e, aos poucos, a asa do pombo surge na tela, ganhando em definição. Parte da mão que segura o pássaro também entra em quadro.

530	1h43'41''	Plano geral	Ana deitada sobre a palha. André ajoelhado, segurando a mão direita da irmã. A luz que incide pela janela faz quase que um círculo de claridade em torno de Ana. Há menos incidência de luz nos cantos do ambiente.
531	1h43'48''	Plano detalhe	Plano detalhe da asa do pombo. O movimento dentro da tomada é inverso ao do plano 529. A asa inicia o plano em quadro e sai aos poucos, revelando um fundo desfocado.
532	1h43'53''	<i>Close/plongée</i>	Em <i>plongée</i> , <i>close</i> de André. A profundidade de campo é pequena e o foco está no rosto dele. A luz que entra pela janela ilumina, suavemente, o lado direito do rosto do personagem.
533	1h43'57''	Plano geral	Em plano geral, câmera fixa enquadra o rebanho de ovelhas surgindo no horizonte, acompanhado por Ana. A luz é fria (azulada). A câmera faz um sutil movimento de panorâmica para a direita, a fim de acompanhar o movimento do rebanho.
534	1h44'06''	<i>Close/plongée</i>	Em <i>plongée</i> , <i>close</i> de André. A profundidade de campo é pequena e o foco está no rosto dele. A luz que entra pela janela ilumina, suavemente, o lado direito do rosto do personagem. A câmera faz movimento para acompanhar o movimento que André faz, projetando a cabeça para trás.
535	1h44'10''	Plano detalhe	Plano detalhe da asa do pombo que alguém segura com as duas mãos.
536	1h44'11''	Plano detalhe	Plano detalhe do decote de Ana, iluminado pela luz suave que entra pela janela. Há projeção de sombras também suaves.
537	1h44'14''	Plano detalhe	Detalhe das mãos de André segurando a mão da irmã. A luz suave da janela delinea as mãos da personagem. A profundidade de campo é pequena. A câmera faz movimento suave para acompanhar o movimento delicado das mãos.
538	1h44'46''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de Ana que está deitada sobre a palha, em plano intermediário. A luz da janela ilumina o rosto dela da direita para a esquerda, de cima para baixo. As sombras são suaves. A luz é fria. A profundidade de campo, pequena. Em primeiro e segundo plano, partes das palhas desfocadas.
539	1h44'49''	<i>Close</i>	André é enquadrado em <i>close</i> . A luz lateral (projetada pela janela) ilumina o lado direito do rosto de André e ressalta as lágrimas que correm no rosto. Parte da janela aberta está na parte superior esquerda da imagem. A luz da janela, neste ângulo, funciona como uma luz de contorno que delinea o rosto e “descola” André do fundo, iluminando também as costas. Nesta sequência, há uma variação em relação a esta janela que funciona como fonte principal de luz. A profundidade de campo é pequena e o foco está concentrado no rosto de André. A câmera faz movimento sutil para manter André enquadrado enquanto fala, movendo-se suavemente.
540	1h45'06''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de Ana que está deitada sobre a palha, em plano intermediário. A luz da janela ilumina o rosto dela da direita para a esquerda, de cima para baixo. As sombras são suaves. A luz é fria. A luz desta sequência é o que se pode definir como <i>ataque ideal</i> , por se tratar de uma luz difusa e com direção. A profundidade de campo, pequena. Em primeiro e segundo plano, partes das palhas desfocadas.
541	1h45'10''	Plano médio/ <i>tilt</i> / panorâmica	O plano é executado em diferentes tempos: 1) A câmera sai do repouso, ao nível do chão, para acompanhar o movimento de André (ainda criança) que se levanta. O quadro sai de uma imagem de fotometria equilibrada para uma imagem intensa e intencionalmente superexposta (contraluz do sol), resultando em grande incidência de luz na objetiva e <i>flare</i> na imagem; 2) Ainda com imagem superexposta, a câmera faz movimento de panorâmica para a esquerda, acompanhando o deslocamento do menino até que ele sobe no muro de pedras; 3) à medida que o menino sobe no muro e salta – ainda em superexposição – a câmera faz um movimento de aproximação na direção do muro (movimento característico de grua ou <i>steadicam</i> ) para cima, enquadrando o menino (em plano geral) que corre pelo descampado. A superexposição reduz consideravelmente. Há pequena área subexposta no canto superior direito da imagem. Apesar de o sol não estar mais enquadrado, há pequena variação de luz nos instantes finais do plano, com pequena incidência de luz na objetiva. A câmera é mantida fixa enquanto André corre pelo campo chamando por Ana. A profundidade de campo é grande, apropriada ao enquadramento da paisagem em quadro.
542	1h45'32''	Plano geral	Câmera ao nível do chão enquadra o menino André em plano intermediário que, primeiro ajoelhado com os cotovelos no chão, e depois deitado, tem o pombo entre as mãos. A profundidade de campo pequena permite a execução de foco seletivo, deixando primeiro e segundo plano desfocados e selecionando André.
543	1h45'37''	Plano detalhe	Plano detalhe dos dedos de André que segura o pombo. A pequena profundidade de campo permite a execução de foco seletivo, deixando primeiro (partes dos dedos de André) e segundo plano (folhas, galhos e plantas) desfocados e selecionando a cabeça do pombo e partes dos dedos de André.
544	1h45'41''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de André, selecionado pelo foco seletivo possível pela pequena profundidade de campo, que deixa primeiro plano (pombo nas mãos de André) e segundo (fundo: vegetação) desfocados e selecionando o rosto de André. A câmera faz sutil movimento de ajuste de quadro à medida que André levanta as mãos para beijar o pombo.
545	1h45'48''	Plano detalhe	André aproxima o pombo do próprio rosto. No quadro, possibilitado ela pequena profundidade de campo, há ênfase nos olhos de André e do pombo, enquadrados de perfil. O foco está na região dos olhos de ambos, de modo que a sobrancelha de André e o bico do pombo estejam fora da zona de foco.
546	1h45'51''	Plano detalhe/ panorâmica	Inicialmente enquadrando André em plano fechado, quase em <i>close</i> , a câmera inicia o movimento, ao nível da grama no chão, numa panorâmica para a

			esquerda, até enquadrar o pombo que recebe uma carícia de André. O segundo plano está desfocado.
547	1h46'00''	Trilho/ Movimento circular	Com profundidade de campo pequena, André está enquadrado em primeiro plano e a câmera faz um movimento circular em torno dele. O movimento da câmera é estável e homogêneo, tanto do ponto de vista do tamanho do quadro quanto da velocidade da execução. Por causa do rápido movimento, há efeito estroboscópico natural do tipo de movimento, justificado pela ação em que André beija e se prepara para soltar o pombo. O movimento é ainda justificado pelo giro que André também faz, olhando para o céu.
548	1h46'09''	Plano geral	Em plano geral, inicialmente a câmera enquadra parte da vegetação (parte inferior da imagem) e o céu (parte superior), acompanhando o voo do pombo. Conforme acompanha o voo, o céu nublado é enquadrado em segundo plano. A profundidade de campo é suficiente para deixar o pombo em campo de foco. Há variação no segundo plano, conforme o movimento durante o voo do pássaro.
549	1h46'24''	Plano geral	Câmera registra o voo de pombo. O segundo plano é variável. Ora, céu, ora, partes da vegetação. A profundidade de campo é suficiente para deixar o pombo em campo de foco.
550	1h46'28''	Travelling	A câmera já inicia o plano em <i>travelling</i> para a esquerda, acompanhando a corrida do menino. Entre André e a câmera, há árvores que estão enquadradas em primeiro plano desfocado (intensificado pelo pequeno efeito natural de estroboscopia). O foco está no plano intermediário, onde André está correndo, iluminado por luz natural. O movimento termina quando a câmera enquadra a entrada do pasto, por onde o menino agora corre de costas para a câmera. Antes de encerrar o movimento o enquadramento revelará um rebanho de gado em segundo plano.
551	1h46'53''	Close	Close de André que está deitado no chão. Apesar do posicionamento da luz que está no teto, há relação de contraste. O lado direito do rosto de André, há projeção de sombras. No caso do nariz, a sombra é bem definida. O foco está concentrado no rosto de André, de modo que o assoalho, em segundo plano próximo, está desfocado.
552	1h47'01''	Plano geral	Câmera fixa enquadra Pedro caminhando em outro espaço da casa. Em primeiro plano, as portas do outro compartimento. Neste primeiro plano, há projeção de luz na parte inferior da porta clara de madeira. Pedro está em segundo plano, em zona de subexposição.
553	1h47'04''	Close	Close de André que está deitado no chão. André tem o rosto virado para o lado esquerdo do quadro, olhando na direção do irmão que está em outro espaço. Apesar do posicionamento da luz que está no teto, há relação de contraste. O lado direito do rosto de André, há projeção de sombras. No caso do nariz, a sombra é bem definida. O foco está concentrado no rosto de André, de modo que o assoalho, em segundo plano próximo, está desfocado.
554	1h47'06''	Plano médio	Câmera enquadra Pedro, em plano médio. O personagem caminha na direção da câmera, saindo de uma zona de acentuada subexposição para ser iluminado conforme uma relação de contraste. O lado direito do corpo dele está iluminado; o esquerdo está sob sombra densa. O fundo é completamente escuro. Pela variação (mudanças na forma projetada no rosto do personagem) trata-se de uma luz filtrada.
555	1h47'12''	Close	Close de André que está deitado no chão. Apesar do posicionamento da luz que está no teto, há relação de contraste. O lado direito do rosto de André, há projeção de sombras. No caso do nariz, a sombra é bem definida. O foco está concentrado no rosto de André, de modo que o assoalho, em segundo plano próximo, está desfocado. Inicialmente, o rosto de André ocupa o lado esquerdo do quadro. Do lado direito, está o piso. Na parte final ele repousa a cabeça no piso para ficar de frente para a câmera. Há brilho nos olhos. A lágrima que corre no lado direito do rosto dele não é mais enfatizada por estar na zona de penumbra. Esta característica serve de elemento para constatar o papel da luz no delineamento dos objetos.
556	1h48'06''	Plano médio	Pedro está enquadrado em plano médio, de perfil em relação à câmera. Ele está no outro compartimento da casa, iluminado por luz suave, lateral, pontual. Há relação de contraste que resulta em um lado iluminado e outro sob sombra densa. O fundo é completamente escuro. O plano termina quando Pedro fica de costas para a câmera, caminhando na direção do fundo do espaço, entrando em zona de subexposição.
557	1h48'21''	Close	1) Close de André que está deitado no chão. Apesar do posicionamento da luz que está no teto, há relação de contraste. O lado direito do rosto de André, há projeção de sombras. No caso do nariz, a sombra é bem definida. O foco está concentrado no rosto de André, de modo que o assoalho, em segundo plano próximo, está desfocado. Inicialmente, o rosto de André ocupa mais o lado direito do quadro. No espaço do lado esquerdo do quadro será enquadrada a mão de Pedro que entrará na imagem para levantar a cabeça o irmão; 2) É iniciado um segundo tempo dentro do plano, com o afastamento da câmera, mantendo o aparecimento proporcional dos objetos de composição, em movimento harmônico notado pela movimentação das bordas da imagem. A câmera então chega a um plano conjunto, onde Pedro e André estão enquadrados parcialmente. André agora repousa a cabeça nas pernas do irmão que utiliza uma toalha branca para limpá-lo. A ação de Pedro é caracterizada pelo movimento de projetar o corpo na direção da bacia com água onde molha a toalha utilizada para limpar o peito e rosto do irmão. A luz suave projeta sombras suaves no corpo de André, mas que são suficientes para dar volume à ossatura e musculatura.
558	1h50'00''	Plano médio	Pedro está enquadrado em plano médio. Inicialmente, ele está de frente para a câmera para depois ficar posicionado sutilmente de perfil. Há relação de

			contraste, pois ele está iluminado por fonte única, direta e pontual. O lado direito da imagem é escuro. Pedro fica de costas para a câmera, caminhando na direção do fundo do espaço, em zona de subexposição, primeiro desaparecendo do quadro completamente e depois retornando em subexposição.
559	1h50'31''	Plano médio	André está deitado no chão. A câmera está em leve <i>plongée</i> . Luz suave o ilumina de maneira homogênea.
560	1h50'35''	Plano geral	Câmera fixa enquadra Pedro caminhando em outro espaço da casa. Em primeiro plano, as portas do outro compartimento. Neste primeiro plano, há projeção de luz na parte inferior da porta clara de madeira. Pedro está em segundo plano, em zona de subexposição, e caminha lentamente na direção da câmera, atravessando região mais iluminada. No rosto dele, são projetadas as formas da luz filtrada que ilumina o seu rosto.
561	1h50'43''	Plano médio	Câmera enquadra Pedro, em plano médio. O personagem está parado, iluminado conforme uma relação de contraste. O lado direito do corpo dele está iluminado; o esquerdo está sob sombra densa. O fundo é completamente escuro.
562	1h50'50''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de André que está deitado no chão. Apesar do posicionamento da luz que está no teto, há relação de contraste. O lado direito do rosto de André, há projeção de sombras. No caso do nariz, a sombra é bem definida. O foco está concentrado no rosto de André, de modo que o assoalho, em segundo plano próximo, está desfocado.
563	1h50'56''	Plano médio	Câmera enquadra Pedro, em plano médio. O personagem está parado, iluminado conforme uma relação de contraste. O lado direito do corpo dele está iluminado; o esquerdo está sob sombra densa. O fundo é completamente escuro. Pedro vira de costas em relação à câmera e caminha na direção fundo do espaço, para zona de subexposição, desaparecendo completamente do quadro e depois em intensa zona de subexposição. Vê-se a parte branca da manga da camisa que ele utiliza. O restante da roupa escura se confunde com o fundo totalmente escuro. Quando ele vira o rosto para a direção da câmera, é possível ver o rosto dele também, apesar da subexposição. Pedro volta a se posicionar alguns passos à frente, entrando novamente na região iluminada.
564	1h51'36''	Plano médio	Em contraluz, Ana e André se beijam. A imagem é intencionalmente superexposta. O foco é indefinido. O rosto de André é enquadrado em maior parte, levemente de perfil, mas quase de frente. Ana está de costas, levemente de perfil. Quando Ana projeta o próprio corpo para frente, a câmera enquadra os cabelos dela, depois parte do vestido se misturando com as palhas no chão. Nesta parte final do plano, o foco é indefinido.
565	1h51'51''	Plano detalhe	Detalhe da mão de Ana na roupa de André, misturada com pedaços de palha.
566	1h51'52''	Plano detalhe	Detalhe das mãos de André abraçando as costas de Ana. Parte do braço esquerdo de Ana também está enquadrada. Há superexposição intencional. Parte da janela, por onde é projetada contraluz, está em quadro.
567	1h51'55''	Plano detalhe/ <i>travelling</i>	O quadro mostra o detalhe de uma parte metálica de uma máquina no momento em que prepara a terra. Pela estabilidade do movimento, a câmera parece estar presa à máquina. O movimento fica mais rápido quanto mais se aproxima do final, resultando em efeito estroboscópico.
568	1h52'23''	Plano detalhe	Em plano detalhe, Ana e André se beijam. A luz destaca Ana, que está iluminada pela luz da janela (ataque ideal). Luz difusa e com direção. O rosto de André está em penumbra. A luz que ilumina o rosto de Ana suavemente, serve como luz de contorno para André.
569	1h52'33''	<i>Travelling</i>	Câmera fixa de dentro de veículo enquadra os galhos e folhas de árvores em contraluz intencional. Por causa da velocidade do movimento da câmera em relação às árvores, há efeito de estroboscopia. O movimento é da direita para a esquerda.
570	1h52'39''	Plano de aproximação	1) A câmera inicia a tomada em movimento fazendo aproximação de uma janela que está aberta. Este primeiro movimento da câmera encerra quando o menino é enquadrado em contraluz intencional. A chegada do sol ao quadro combina exatamente com o momento em que o menino chega à janela e fica de braços abertos, preparando-se para se jogar, numa brincadeira. Esta contraluz incide diretamente na objetiva, resultando em <i>flare</i> no quadro; 2) A câmera faz mais uma pequena aproximação quando o menino toma impulso para se jogar e faz movimento para baixo, acompanhando a queda de André sobre um monte macio de palhas. O quadro é mantido por alguns instantes, enquadrando o menino que sorri deitado na superfície de palha. A luz que ilumina-o, embaixo é suave. Em primeiro plano, desfocado, parte do encosto de concreto da janela está em quadro.
571	1h52'54''	Plano médio	Enquadramento de Ana e André em plano médio. Eles estão deitados lado a lado sobre a palha no chão em plano intermediário. Primeiro e segundo plano, cobertos por palha, estão desfocados. A luz que ilumina o plano é suave e lateral, iluminando o lado esquerdo dos rostos deles. A luz dá textura à imagem, evidenciando os relevos das roupas de ambos. Há duas mudanças de foco ( <i>rack focus</i> ), saindo do rosto de André para o rosto de André à medida que ele vira o rosto para olhar para a irmã ao seu lado. Quando André volta a olhar para cima, há nova mudança de foco, do rosto de Ana para o do irmão.
572	1h54'03''	Plano detalhe	Iluminado por luz de alta temperatura de cor, é um plano detalhe que percorre as folhas de uma planta até enquadrar uma flor branca. A profundidade de campo é pequena e o limite entre as zonas de foco é tênue. O foco está concentrado em algumas das folhas e na flor, por fim, ao longo deste movimento de baixo para cima e da esquerda para a direita.
573	1h54'20''	Plano geral	1) Plano geral enquadra o céu em fim de tarde. Na parte de baixo, nuvens escuras; no centro, nuvens ainda iluminadas pelo sol que se põe; na parte de cima, céu azul, onde sobrevoa um bando de pássaros; 2) Depois da saída dos



			pássaros de quadro, a câmera executa movimento de panorâmica par a esquerda, mantendo a mesma estrutura de composição, mas enquadrando área maior de nuvens iluminadas pelo sol.
574	1h55'02''	Plano detalhe	Câmera fixa. Plano detalhe da mão de André sobre a palha, em plano intermediário, como se verificasse se Ana está ao seu lado. Em primeiro e segundo plano, a palha está desfocada.
575	1h55'04''	Plano geral	Câmera sai do repouso para executar um movimento de <i>tilt</i> para cima, em contraluz, para enquadrar André saindo da casa para a área externa à procura de Ana. Ele está silhuetado. A luz é fria. A câmera encerra o plano fazendo um movimento para a esquerda, mantendo o mesmo quadro.
576	1h55'12''	Plano médio/ Panorâmica/ contraluz	A tomada é caracterizada por contraluz, pois, por ser início de dia, as janelas estão todas abertas, intensificando a luz natural. Esta condição de iluminação associa-se ainda à movimentação do ator pela casa, que será acompanhada em movimentos de panorâmica para a direita. Ao final do movimento, a câmera terá feito um giro de 360°. 1) O plano é iniciado com um plano de médio de André, que entra na casa à procura da irmã, em contraluz; 2) Início da primeira panorâmica para a direita. André passa à frente da câmera e câmera o acompanha combinando panorâmica para a direita com movimento de <i>travelling</i> para esquerda, mudando a posição da câmera e preparando o quadro para o retorno de André; 3) André entra e sai de um quarto e depois caminha em direção à câmera em contraluz. Há uma janela em segundo plano. André está subexposto; 4) Novo movimento de panorâmica para direita. André passa à frente da câmera. Duas janelas são enquadradas ao longo do movimento. André olha por mais uma porta procurando pela irmã; 5) André passa novamente à frente da câmera entrando em novo espaço da casa. As paredes cobrem o quadro e câmera enquadrará André mais uma vez quando ele atravessar o outro quarto (cujo interior a câmera não mostra) e corre em direção à porta de saída, a mesma pela qual entrou. Durante o deslocamento pelo espaço a luz que ilumina André varia, às vezes reduzindo a subexposição com a luz que entra pelas janelas.
577	1h55'54''	<i>Travelling</i> (aproximação)/ <i>tilt</i>	Câmera executa movimento de associação entre <i>travelling</i> e <i>tilt</i> para baixo. Folhas e galhos de árvores estão subexpostos, em <i>contre-plongée</i> . A luz da cena é fria e a imagem é azulada. 1) Movimento inicial de <i>travelling</i> com a câmera posicionada a mais de 45° em relação ao eixo do tripé (inclinação de cabeça de tripé); 2) Movimento de <i>tilt</i> para baixo, para enquadrar o personagem André que primeiro está parado e depois entra num lago cercado por vegetação; 3) A câmera faz movimento de <i>tilt</i> para cima a fim de ajustar o quadro, incluindo a vegetação que balança com o vento forte; 4) Conforme André avança para dentro do lago, a câmera executa movimento de afastamento, na direção contrária do primeiro tempo do plano. À medida que se afasta do lago, a câmera inclui elementos em primeiro plano (troncos de árvore), em subexposição.
578	1h57'04''	Panorâmica	Movimento de panorâmica, para a direita, acompanha André que atravessa o quadro em subexposição. O sol já se pôs e a luz é fria. Os elementos da composição estão em contraluz, silhuetados (vegetação, personagem, igreja). Em segundo plano, o céu é azul (serve de contraluz).
579	1h57'17''	Plano geral	A câmera está posicionada no interior da casa da qual André se aproxima. O quadro inclui, em primeiro plano, partes da porta que está aberta. André está inteiro no quadro, silhuetado, pois há contraluz da luz do céu. Um raio risca o céu, em segundo plano. A parte exterior está iluminada com luz de alta temperatura de cor.
580	1h57'24''	Plano geral/ Panorâmica/ aproximação	A câmera está no interior da igreja. O espaço é iluminado com pequenas fontes de luz que geram sombras bem definidas no chão. Uma das fontes de luz é aparente e está no altar, diante do qual Ana está ajoelhada. Uma outra fonte de luz está à esquerda do quadro e ilumina as cadeiras e a parede do lado direito da imagem. 1) A câmera está fixa e enquadra Ana de roupa branca, ajoelhada, de costas; 2) A câmera sairá do repouso para executar um movimento de panorâmica para a direita; 3) Conclusão do movimento de panorâmica numa associação com movimento de <i>travelling</i> para a frente, acompanhando o movimento da sombra de André na parede. A presença dele é sugerida pelo movimento da sombra bem definida na parede. O movimento encerra quando André também para. A parede da igreja, ao fundo (onde há um grande crucifixo) está iluminada com luz de alta temperatura de cor.
581	1h58'05''	Plano médio	Câmera enquadra André, em plano médio. Duas luzes o iluminam: 1) luz direta (suave), da direita, que dá brilho à pele e ilumina a manga esquerda da blusa; 2) luz de compensação que atenua as sombras do lado direito de seu rosto. A luz da direita dá relevo; a da esquerda compensa. Estas duas luzes resultam num jogo de sombras. Apesar de ser mais suave, a luz da esquerda gera mais sombras no rosto, corpo e roupa de André. O fundo, que o corpo de André cobre, é completamente escuro. Há uma parte iluminada no fundo, à esquerda do quadro, mas que não ajuda a "descolar" André do fundo porque ele não está posicionada em relação a esta parte mais clara.
582	1h59'06''	Plano geral	Câmera enquadra sombra de André à direita, Ana ajoelhada, à esquerda. Uma fonte de luz, fora de quadro, cria uma região circular de claridade em torno de Ana. Esta fonte está no alto, mais à frente, iluminando o rosto e o alto da cabeça dela, resultando em sombra do próprio corpo dela às suas costas.
583	1h59'12''	Plano médio	Câmera enquadra André, em plano médio. Duas luzes o iluminam: 1) luz direta (suave), da direita, que dá brilho à pele e ilumina a manga esquerda da blusa; 2) luz de compensação que atenua as sombras do lado direito de seu rosto. A luz da direita dá relevo; a da esquerda compensa. Estas duas luzes resultam num jogo de sombras. O fundo, que o corpo de André cobre, é completamente escuro. Há uma parte iluminada no fundo, à esquerda do

			quadro, mas que não ajuda a “descolar” André do fundo porque ele não está posicionada em relação a esta parte mais clara.
584	1h59'41''	Close (perfil)	Câmera posicionada a 45° em relação ao lado direito do rosto de Ana a enquadra de perfil ( <i>close</i> de ombros). O plano é iluminado com uma fonte principal, de cima, que ilumina o rosto de Ana e também faz a função de luz de contorno, ao “descolar” Ana do fundo (ilumina a parte do véu em seu rosto). O plano é ainda iluminado por uma luz de preenchimento da esquerda, no alto. Esta segunda luz resulta em sombra no véu que Ana usa para cobrir a cabeça. Atenua toda a sombra projetada no lado direito do véu de Ana. O fundo (segundo plano) tem algumas pequenas áreas de iluminação suave, que dão forma à projeção da luz no fundo indiretamente.
585	2h00'30''	Plano detalhe	Plano detalhe das mãos de Ana que segura um terço. Com profundidade de campo pequena, o foco prioriza as mãos de Ana. Parte do véu que ela utiliza está em primeiro plano desfocado. As sombras nas mãos são suaves.
586	2h00'37''	Plano médio	Câmera está posicionada a 45° em relação ao rosto de André, em plano médio. O rosto dele está levemente virado para a esquerda. Duas luzes o iluminam: 1) luz direta (suave), da direita (levemente atrás da cabeça de André), que dá brilho à pele e ilumina o ombro esquerdo dele. Esta luz dá textura à imagem; 2) luz de compensação que atenua as sombras do lado direito de seu rosto. A luz da direita dá relevo e gera sombras no rosto dele; a da esquerda compensa. Estas duas luzes resultam num jogo de sombras. O fundo é suavemente iluminado com luz indireta.
587	2h00'54''	Close (perfil)	Câmera posicionada a 45° em relação ao lado direito do rosto de Ana a enquadra de perfil ( <i>close</i> de ombros). O plano é iluminado com uma fonte principal, de cima, que ilumina o rosto de Ana e também faz a função de luz de contorno, ao “descolar” Ana do fundo (ilumina a parte do véu em seu rosto). O plano é ainda iluminado por uma luz de preenchimento da esquerda, no alto. Esta segunda luz resulta em sombra no véu que Ana usa para cobrir a cabeça. Atenua toda a sombra projetada no lado direito do véu de Ana. O fundo (segundo plano) tem algumas pequenas áreas de iluminação suave, que dão forma à projeção da luz no fundo indiretamente.
588	2h01'00''	Plano médio	Câmera está posicionada a 45° em relação ao rosto de André, em plano médio. O rosto dele está levemente virado para a esquerda. Duas luzes o iluminam: 1) luz direta (suave), da direita (levemente atrás da cabeça de André), que dá brilho à pele e ilumina o ombro esquerdo dele. Esta luz dá textura à imagem e dará volume à lágrima que corre pelo lado esquerdo do rosto de André; 2) luz de compensação que atenua as sombras do lado direito de seu rosto. A luz da direita dá relevo e gera sombras no rosto dele; a da esquerda compensa. Estas duas luzes resultam num jogo de sombras. O fundo é suavemente iluminado com luz indireta.
589	2h01'16''	Close (perfil)	Câmera posicionada a 45° em relação ao lado direito do rosto de Ana a enquadra de perfil ( <i>close</i> de ombros). O plano é iluminado com uma fonte principal, de cima, que ilumina o rosto de Ana e também faz a função de luz de contorno, ao “descolar” Ana do fundo (ilumina a parte do véu em seu rosto). O plano é ainda iluminado por uma luz de preenchimento da esquerda, no alto. Esta segunda luz resulta em sombra no véu que Ana usa para cobrir a cabeça. Atenua toda a sombra projetada no lado direito do véu de Ana. O fundo (segundo plano) tem algumas pequenas áreas de iluminação suave, que dão forma à projeção da luz no fundo indiretamente.
590	2h01'19''	Plano médio	Câmera está posicionada a 45° em relação ao rosto de André, em plano médio e faz movimento sutil para manter André enquadrado durante o movimento em que abaixa a cabeça. O rosto dele está levemente virado para a esquerda. Duas luzes o iluminam: 1) luz direta (suave), da direita (levemente atrás da cabeça de André), que dá brilho à pele e ilumina o ombro esquerdo dele. Esta luz dá textura à imagem e dará volume à lágrima que corre pelo lado esquerdo do rosto de André; 2) luz de compensação que atenua as sombras do lado direito de seu rosto. A luz da direita dá relevo e gera sombras no rosto dele; a da esquerda compensa. Estas duas luzes resultam num jogo de sombras. O fundo é suavemente iluminado com luz indireta.
591	2h01'26''	Close (perfil)	Câmera posicionada a 45° em relação ao lado direito do rosto de Ana a enquadra de perfil ( <i>close</i> de ombros). O plano é iluminado com uma fonte principal, de cima, que ilumina o rosto de Ana e também faz a função de luz de contorno, ao “descolar” Ana do fundo (ilumina a parte do véu em seu rosto). O plano é ainda iluminado por uma luz de preenchimento da esquerda, no alto. Esta segunda luz resulta em sombra no véu que Ana usa para cobrir a cabeça. Atenua toda a sombra projetada no lado direito do véu de Ana. O fundo (segundo plano) tem algumas pequenas áreas de iluminação suave, que dão forma à projeção da luz no fundo indiretamente.
592	2h01'32''	Plano médio	Câmera enquadra André de frente. Duas luzes o iluminam: 1) luz direta (suave), da direita (levemente atrás da cabeça de André), que dá brilho à pele e ilumina o ombro esquerdo dele. Esta luz dá textura à imagem e dará volume à lágrima que corre pelo lado esquerdo do rosto de André; 2) luz de compensação que atenua as sombras do lado direito de seu rosto. A luz da direita dá relevo e gera sombras no rosto dele; a da esquerda compensa. Estas duas luzes resultam num jogo de sombras. O fundo é suavemente iluminado com luz indireta.
593	2h01'46''	Panorâmica/ <i>tilt</i>	A movimentação da câmera é justificada pelo acompanhamento de André que caminha em direção ao altar, para ficar e frente para Ana. Três luzes iluminam o plano: 1) Luz de cima ilumina os cabelos (alto da cabeça) e os ombros de André; 2) Luz da vela (fonte aparente, posicionada à esquerda do quadro que faz compensação no rosto de André e também ilumina a imagem da santa); 3) Uma terceira luz também preenche o rosto de André, de frente. Esta é uma luz

			indireta.
594	2h01'50''	Plano médio	Ana está enquadrada em plano médio. Luz principal a ilumina de cima, da direita do quadro, iluminando o lado esquerdo do cabelo dela. Há luz de compensação e o rosto dela está iluminado. Em segundo plano estão as cadeiras, iluminadas com luz suave lateral. O foco está concentrado em Ana, em primeiro plano.
595	2h02'05''	Plano detalhe	Com profundidade de campo pequena, este plano detalhe enfatiza detalhe de imagem de concreto. A instabilidade/variação da projeção da luz no objeto sugere uma fonte de luz de vela.
596	2h02'11''	Plano geral	André está de costas, debruçado sobre o altar. Uma fonte de luz ilumina as costas dele diretamente. No canto esquerdo, a vela que ilumina a santa também enquadrada. Do lado direito, flores brancas iluminadas pela mesma luz que ilumina a parte de madeira do altar e as costas de André.
597	2h02'19''	Plano médio	Ana está enquadrada em plano médio. Luz principal a ilumina de cima, da direita do quadro, iluminando o lado esquerdo do cabelo dela. Há luz de compensação e o rosto dela está iluminado. Em segundo plano estão as cadeiras, iluminadas com luz suave lateral. O foco está concentrado em Ana, em primeiro plano.
598	2h02'22''	Plano geral	André está de frente, encostado no altar, onde tira a camisa diante de Ana. Uma fonte de luz ilumina as costas dele diretamente. Esta fonte de luz atrás, sobre a cabeça dele, gera variação de sombras no rosto e corpo de André. No canto esquerdo, a vela que ilumina a santa também enquadrada. Do lado direito, flores brancas iluminadas pela mesma luz que ilumina a parte de madeira do altar e as costas de André.
599	2h02'36''	Plano médio	Ana está enquadrada em plano médio. Luz principal a ilumina de cima, da direita do quadro, iluminando o lado esquerdo do cabelo dela. Há luz de compensação e o rosto dela está iluminado. Em segundo plano estão as cadeiras, iluminadas com luz suave lateral. O foco está concentrado em Ana, em primeiro plano. A câmera faz de ajuste ( <i>tilt</i> para baixo) de quadro para acompanhar o movimento de cabeça para baixo que Ana faz.
600	2h02'44''	Plano geral	Inicialmente, André está de frente, encostado no altar, onde está sem camisa. Em seu corpo e rosto, há variação de luz em virtude do movimento que ele faz em relação à fonte de luz posicionada atrás dele no alto. Depois ele fica de costas, debruçado sobre o altar e a luz ilumina as costas inteira e diretamente. No canto esquerdo, a vela que ilumina a santa também enquadrada. Do lado direito, flores brancas iluminadas pela mesma luz que ilumina a parte de madeira do altar e as costas de André.
601	2h02'59''	Plano médio	Ana está enquadrada em plano médio. Luz principal a ilumina de cima, da direita do quadro, iluminando o lado esquerdo do cabelo dela. Há luz de compensação e o rosto dela está iluminado. Em segundo plano estão as cadeiras, iluminadas com luz suave lateral. O foco está concentrado em Ana, em primeiro plano. A câmera faz de ajuste ( <i>tilt</i> para baixo) de quadro para acompanhar o movimento de cabeça para baixo que Ana faz.
602	2h03'04''	Plano geral	André está de costas, debruçado sobre o altar e a luz ilumina as costas dele inteira e diretamente. No canto esquerdo, a vela que ilumina a santa também enquadrada. Do lado direito, flores brancas iluminadas pela mesma luz que ilumina a parte de madeira do altar e as costas de André.
603	2h03'12''	Plano médio	Ana está enquadrada em plano médio. Luz principal a ilumina de cima, da direita do quadro, iluminando o lado esquerdo do cabelo dela. Há luz de compensação e o rosto dela está iluminado. Em segundo plano estão as cadeiras, iluminadas com luz suave lateral. O foco está concentrado em Ana, em primeiro plano. A câmera faz de ajuste ( <i>tilt</i> para baixo) de quadro para acompanhar o movimento de cabeça para baixo que Ana faz.
604	2h03'15''	Plano geral	Inicialmente, André está de costas, debruçado sobre o altar e a luz ilumina as costas dele inteira e diretamente. Depois ele fica de frente, encostado no altar, onde está sem camisa. Em seu corpo e rosto, há variação de luz em virtude do movimento que ele faz em relação à fonte de luz posicionada atrás dele no alto. No canto esquerdo, a vela que ilumina a santa também enquadrada. Do lado direito, flores brancas iluminadas pela mesma luz que ilumina a parte de madeira do altar e as costas de André.
605	2h03'32''	Plano médio	Ana está enquadrada em plano médio. Luz principal a ilumina de cima, da direita do quadro, iluminando o lado esquerdo do cabelo dela. Há luz de compensação e o rosto dela está iluminado. Em segundo plano estão as cadeiras, iluminadas com luz suave lateral. O foco está concentrado em Ana, em primeiro plano. A câmera faz de ajuste ( <i>tilt</i> para baixo) de quadro para acompanhar o movimento de cabeça para baixo que Ana faz.
606	2h03'37''	Plano geral	André está de frente, encostado no altar, onde está sem camisa, se masturbando e gritando de frente para Ana. Em seu corpo e rosto, há variação de luz em virtude do movimento que ele faz em relação à fonte de luz posicionada atrás dele no alto. No canto esquerdo, a vela que ilumina a santa também enquadrada. Do lado direito, flores brancas iluminadas pela mesma luz que ilumina a parte de madeira do altar e as costas de André.
607	2h03'44''	Plano médio	Ana está enquadrada em plano médio. Luz principal a ilumina de cima, da direita do quadro, iluminando o lado esquerdo do véu que ela usa e também funcionando como luz de contorno, dando volume a Ana. Há luz de compensação e o rosto dela está iluminado. Em segundo plano estão as cadeiras, iluminadas com luz suave lateral. O foco está concentrado em Ana, em primeiro plano.
608	2h03'56''	Plano geral/ Panorâmica	Inicialmente, André está de frente, encostado no altar, onde está sem camisa, se masturbando e gritando de frente para Ana. A câmera faz movimento de panorâmica para a direita quando André caminha neste sentido e fica novamente de costas. Em seu corpo e rosto, há variação de luz em virtude do

			movimento que ele faz em relação à fonte de luz posicionada atrás dele no alto. Quando ele fica de costas, a luz o ilumina direta e suavemente. No canto esquerdo, a vela que ilumina a santa também enquadrada. Do lado direito, flores brancas iluminadas pela mesma luz que ilumina a parte de madeira do altar e as costas de André.
609	2h04'06''	Plano médio	Ana está enquadrada em plano médio. Luz principal a ilumina de cima, da direita do quadro, iluminando o lado esquerdo do véu que ela usa e também funcionando como luz de contorno, dando volume a Ana. Há luz de compensação e o rosto dela está iluminado. Em segundo plano estão as cadeiras, iluminadas com luz suave lateral. O foco está concentrado em Ana, em primeiro plano.
610	2h04'08''	Plano geral/ Panorâmica	André está de frente, encostado no altar, onde está sem camisa, se masturbando e gritando de frente para Ana. A câmera faz movimento de panorâmica para a esquerda quando André faz movimento neste sentido. Em seu corpo e rosto, há variação de luz em virtude do movimento que ele faz em relação à fonte de luz posicionada atrás dele no alto. No canto esquerdo, a vela que ilumina a santa também enquadrada. Do lado direito, flores brancas iluminadas pela mesma luz que ilumina a parte de madeira do altar e as costas de André.
611	2h04'16''	Plano médio	Ana está enquadrada em plano médio. Luz principal a ilumina de cima, da direita do quadro, iluminando o lado esquerdo do véu que ela usa e também funcionando como luz de contorno, dando volume a Ana. Há luz de compensação e o rosto dela está iluminado. Em segundo plano estão as cadeiras, iluminadas com luz suave lateral. O foco está concentrado em Ana, em primeiro plano. A câmera faz movimento sutil para acompanhar movimento de corpo de Ana.
612	2h04'24''	Plano geral/ panorâmica	A câmera faz movimento de câmera, variando entre <i>tilt</i> e panorâmica, com o objetivo de acompanhar a ação de André. Ao longo do plano, a fonte de luz da vela ficará aparente e sairá do quadro, conforme esta movimentação do personagem. André estará de frente (e debruçado sobre o altar de madeira), às vezes alternando com a posição de perfil. Em seu corpo e rosto, há variação de luz em virtude do movimento que ele faz em relação à fonte de luz posicionada atrás dele no alto. Do lado direito, flores brancas iluminadas pela mesma luz que ilumina a parte de madeira do altar e as costas de André. Durante a ação, André derrubará o jarro com as flores brancas e, depois de alguns instantes, caminhará em direção a Ana. O padrão de iluminação da sequência é mantido.
613	2h06'25''	Plano médio	Câmera enquadra Ana em plano médio. Ela está em segundo plano, focada, de frente para André. A câmera enquadra parte do braço esquerdo de André, em primeiro plano desfocado. Parte das costas dele está iluminada. A fonte de luz de cima, à direita, ilumina o cabelo de Ana. Há luz de compensação no rosto dela.
614	2h06'29''	Plano médio ( <i>contre-plongée</i> )/ panorâmica	A câmera está levemente posicionada em <i>contre-plongée</i> e enquadra André em segundo plano desfocado. Ele está de frente para Ana. Parte da roupa (lado direito) de Ana está em primeiro plano desfocado. A câmera sai do repouso quando Ana faz movimento brusco, saindo da frente de André, para o lado direito da imagem e a câmera recua, mantendo André no quadro, que também dá um passo para trás.
615	2h06'32''	<i>Tilt</i> / panorâmica	A câmera faz movimento brusco, da esquerda para a direita, e de cima para baixo, acompanhando o movimento de Ana, inicialmente enquadrando a sombra dela no chão e depois enquadrando-a em plano médio próxima à porta que está aberta. Há mudança de temperatura de luz que fica mais fria quando ela se aproxima da saída. A luz a iluminará da direita para a esquerda, entrando pela porta.
616	2h06'35''	Plano geral	André está deitado, sob o altar, parcialmente iluminado pela luz de cima. Parte do corpo dele está iluminado e outra está sob sombra.
617	2h06'38''	Plano médio/ Plano geral	1) A câmera sai de um plano médio – em que Ana está encostada e iluminada na/pela porta – para um plano geral quando ela corre em direção à estrada, afastando-se de onde estava; 2) Movimento de panorâmica para a direita para acompanhar Ana que contorna a curva na estrada e segue para a direita do quadro. A câmera encerra o movimento parada.
618	2h06'54''	Plano geral	Câmera ao nível do chão enquadra André que está deitado sob o altar. Parte do corpo dele está iluminada (a maior parte) e a outra (o rosto e as pernas) estão sob sombra. Este contraste é resultante do posicionamento da fonte de luz dura que, com a posição do altar, gera sombras no personagem. A profundidade de campo é pequena e o braço de André, num primeiro plano, está levemente fora de foco, concentrado no corpo de André.
619	2h07'04''	Plano detalhe	Com pequena profundidade de campo, a câmera enquadra a vela em detalhe, incluindo a chama e a parafina derretida ao redor. O quadro valoriza a variação resultante do movimento da chama da vela.
620	2h07'07''	Plano geral/ <i>tilt</i>	Câmera ao nível do chão enquadra André que está deitado sob o altar. Parte do corpo dele está iluminada (a maior parte) e a outra (o rosto e as pernas) estão sob sombra. Este contraste é resultante do posicionamento da fonte de luz dura que, com a posição do altar, gera sombras no personagem. A câmera faz movimento de <i>tilt</i> para cima, enquadrando parte de madeira do altar.
621	2h07'13''	Plano detalhe	Com pequena profundidade de campo, a câmera enquadra a vela em detalhe, incluindo a chama e a parafina derretida ao redor. O quadro valoriza a variação resultante do movimento da chama da vela. O plano termina quando a chama da vela apaga.
622	2h07'23''	Plano detalhe/ <i>Close</i>	A câmera sai de um plano detalhe das mãos da mãe e do pai, sobre a mesa, para <i>close</i> da mãe, em primeiro plano. A pequena profundidade de campo é uma característica do plano. Inicialmente, o foco está concentrado nas mãos

			dos personagens, desfocando xícaras, pratos e outros objetos sobre a mesa. Quando a câmera termina o movimento de <i>tilt</i> , para enquadrar a mãe em <i>close</i> , o foco já estará nela, em primeiro plano, com Ana e Lula desfocados em segundo.
623	2h07'39''	Plano conjunto	Câmera, posicionada ao nível da mesa, enquadra o pai, em segundo plano. Em primeiro plano, há objetos utilizados na refeição. Em plano intermediário, além de xícaras e pratos, partes das mãos dos personagens em torno da mesa. Uma luz principal ilumina o plano da direita (há brilho na tampa esquerda do pai. Há luz de compensação que deixa a iluminação homogênea, sem sombras densas.
624	2h08'14''	Plano médio	Câmera enquadra André que está deitado no chão. Parte das pernas está em primeiro plano, desfocada. A posição da câmera não permite ver o rosto de André completamente. A projeção de sombra sobre o tronco dele antecipa o movimento de Pedro, que atravessará o quadro, passando na frente da câmera. As pernas dele serão enquadradas parcialmente em primeiro plano desfocado.
625	2h08'17''	<i>Close</i>	Posicionada sutilmente em <i>contre-plongée</i> , com pequena profundidade de campo, a câmera enquadra Pedro em <i>close</i> de perfil. Em primeiro plano, parte da porta desfocada. O ombro dele também está em área desfocada. Luz fira ilumina o rosto dele. Ao longo do plano, a câmera faz movimento para mantê-lo enquadrado, mantendo o rosto dele no centro do quadro. Na parte final do plano, a luz principal ilumina o rosto da esquerda para a direita, projetando sombras como no nariz e olho esquerdo.
626	2h08'36''	Plano conjunto	Câmera, posicionada ao nível da mesa, enquadra o pai, em segundo plano. Em primeiro plano, há objetos utilizados na refeição. Em plano intermediário, além de xícaras e pratos, partes das mãos dos personagens em torno da mesa. Uma luz principal ilumina o plano da direita (há brilho na tampa esquerda do pai. Há luz de compensação que deixa a iluminação homogênea, sem sombras densas.
627	2h08'46''	<i>Tilt/plano médio</i>	O movimento de <i>tilt</i> para cima está a serviço do movimento de André que sai da posição inicial, e que estava deitado, para ficar sentado. Entre ele e a câmera (parte de móvel do lado direito e parte da perna de André do lado esquerdo) estão em primeiro plano desfocados. A luz é quente e ilumina André da direita para a esquerda, de cima para baixo.
628	2h08'55''	<i>Close</i>	Posicionada sutilmente em <i>contre-plongée</i> , com pequena profundidade de campo, a câmera enquadra Pedro em <i>close</i> . Em primeiro plano, parte da porta desfocada. Luz de alta temperatura de cor ilumina o rosto dele. Ao longo do plano, a câmera faz movimento para mantê-lo enquadrado, mantendo o rosto dele no centro do quadro. Na parte final do plano, a luz principal ilumina o rosto da esquerda para a direita, projetando sombras como no nariz e olho esquerdo.
629	2h08'59''	<i>Tilt/plano médio</i>	O movimento de <i>tilt</i> para cima está a serviço do movimento de cabeça de André que levanta o rosto para olhar para o irmão. Entre ele e a câmera (parte de móvel do lado direito e parte da perna de André do lado esquerdo) estão em primeiro plano desfocados. A luz é quente e ilumina André da direita para a esquerda, de cima para baixo.
630	2h09'07''	Plano conjunto	Câmera, posicionada ao nível da mesa, enquadra o pai, em segundo plano. Em primeiro plano, há objetos utilizados na refeição. Em plano intermediário, além de xícaras e pratos, partes das mãos dos personagens em torno da mesa. Uma luz principal ilumina o plano da direita (há brilho na tampa esquerda do pai. Há luz de compensação que deixa a iluminação homogênea, sem sombras densas.
631	2h09'35''	Plano sequência	Plano executado em diferentes tempos, saindo de um plano detalhe para um plano geral. Por todo o plano, a câmera estará de cima do trem em movimento. 1) Câmera fixa enquadra os trilhos do trem em detalhe. O plano é fechado na parte interna entre os trilhos. Em virtude da velocidade do trem, há efeito estroboscópico, associado à indefinição intencional de foco; 2) Movimento de <i>tilt</i> para cima, mantendo as linhas dos trilhos na imagem. Quando a câmera enquadra a parte dos trilhos que o trem ainda vai percorrer, o foco já está definido; 3) Panorâmica para a esquerda, saindo dos trilhos para a cerca enquadra em primeiro plano desfocado e alguns animais no pasto, em segundo plano focado. Com a câmera posicionada sobre o trem em deslocamento, o movimento é de <i>travelling</i> lateral; 4)
632	2h10'15''	Plano conjunto (médio)	Câmera enquadra André e Pedro sentados lado a lado, de frente para a câmera. Em primeiro plano, no canto esquerdo da imagem, o funcionário que valida o bilhete de trem está parcialmente enquadrado. Depois que ele sai do quadro, um passageiro (à esquerda) aparece em quadro. A luz principal ilumina o plano da direita para a esquerda, iluminando o lado esquerdo dos rostos dos dois irmãos. Há luz de compensação no lado direito dos rostos deles.
633	2h10'28''	<i>Travelling</i>	1) Posicionada no interior do trem, a câmera acompanha o deslocamento de três meninos que correm paralelamente ao trem em meio à vegetação. O foco está concentrado nos meninos; 2) Com o trem em movimento, a câmera executa um movimento de panorâmica para a esquerda, enquadrando as janelas do trem em primeiro plano desfocado, ao longo do movimento, até enquadrar André; 3) Quando o movimento da câmera está quase enquadrando André, há mudança de foco para o primeiro plano e o foco seletivo está concentrado em André, silhuetado em virtude da contraluz. O plano termina com a câmera em movimento.
634	2h10'56''	Panorâmica	Posicionada no interior do trem, a câmera faz a função de uma subjetiva de André, como se ele olhasse para o menino no exterior que acena para os passageiros no trem. A câmera executa movimento de panorâmica para a esquerda, procurando manter enquadrado o menino em segundo plano, desfocando o primeiro plano (vidros e estruturas das janelas). No final deste

			movimento, há incidência de luz na objetiva da câmera, resultando em <i>flare</i> na imagem.
635	2h11'11''	<i>Close</i>	1) Câmera no interior do trem enquadra André em <i>close</i> de perfil. 2) Quando André vira o rosto, deixando de olhar pela janela, voltando os olhos para a frente, a câmera faz pequeno movimento de panorâmica para a esquerda para enquadrar Pedro também. Há mudança de foco que agora está concentrado em Pedro. A luz principal ilumina os rostos dos irmãos da direita para a esquerda, deixando o lado direito dos rostos deles sob sombra suave, pois há compensação.
636	2h11'20''	Panorâmica/ <i>Travelling</i>	O plano faz uma associação entre panorâmica ininterrupta para a direita e <i>travelling</i> no mesmo sentido. O movimento acompanha o ritmo dos personagens Pedro e André que atravessarão o curra onde está um rebanho de ovelhas. Eles seguem em direção à casa do pai. 1) A câmera enquadra o muro de pedra em primeiro plano e os dois irmãos em segundo plano. É fim de tarde e há subexposição, intencional. A câmera executa movimento de panorâmica para a direita. No fim deste primeiro tempo, a câmera enquadra os dois personagens em contraluz difusa natural da luz do sol; 2) Quando André pula a cerca, a câmera dá continuidade ao movimento em <i>travelling</i> para a direita, acompanhando-os. Inicialmente, há movimento de panorâmica. Depois a câmera executa movimento de <i>travelling</i> , enquadrando o rebanho em primeiro plano desfocado, os dois irmãos em plano intermediário e a vegetação (com contraluz difuso do sol que está se pondo) m segundo plano. O <i>travelling</i> é prolongado até o momento em que André pula a cerca; 3) A câmera dá continuidade do movimento com panorâmica para a direita, mantendo os dois irmãos enquadrados caminhando na direção da casa dos pais. Na parte final do plano, a câmera associa o movimento de panorâmica com um <i>tilt</i> para cima, enquadrando a casa onde chegarão. O plano inteiro é caracterizado por subexposição que evidencia o momento da tomada: o instante do pôr-do-sol.
637	2h12'13''	Plano conjunto	1) A câmera enquadra a porta da casa. Pedro atravessa o quadro da direita para a esquerda e caminha na direção da porta; 2) André entra em quadro e atravessa o plano da esquerda para a direita, assumindo o primeiro plano. O foco seletivo está nele. Este enquadramento é mantido e André vira o rosto para a direita. Ao fundo, Pedro abre a porta e as luzes aparentes desfocadas são reveladas no interior da casa quando Pedro abre a porta.
638	2h12'26''	Plano detalhe	Câmera fixa enquadra prato de feijão no centro da imagem. Do lado direito, em primeiro plano, uma vela está desfocada. Há outras fontes de luz que iluminam o plano e geram sombra densa do prato na mesa.
639	2h12'32''	Acompanhamento/Panorâmica	A câmera acompanha Pedro que caminha na direção da sala onde a família janta. Ele está enquadrado em contraluz da sala de jantar e, por isso, está silhuetado. O espaço onde ele está é escuro, está subexposto. Ao fundo, em segundo plano, vê-se primeiro o pai desfocado e depois são revelados os outros membros da família em torno da mesa; 2) Quando Pedro para e olha para o lado procurando por André, a câmera faz panorâmica para a esquerda para enquadrar André em zona de subexposição, iluminado por contraluz vem de um dos quartos da casa. André está silhuetado e entra num dos quartos por outra porta.
640	2h12'47''	Plano médio/ Panorâmica	Plano médio de André que no quarto. A luz no espaço é homogênea. A câmera faz movimento de panorâmica para acompanhar o deslocamento de André no quarto, observando o interior do espaço. Há luz na parede em segundo plano, ao longo deste movimento, que faz o papel de contraluz difusa.
641	2h12'56''	Plano conjunto	1) Câmera posicionada às costas do pai que está na ponta da mesa. Há três fontes aparentes de luz no quadro: candeeiro sobre a mesa e duas luminárias (uma, no canto superior direito e outra ao fundo, à esquerda). Há entrada de luz por onde Pedro entrou na sala. Pela posição das sombras dos pratos na mesa, há uma fonte de luz sobre a mesa e cabeças dos personagens que estão em torno da mesa; 2) Após Pedro dizer que o irmão está no quarto, a câmera faz um leve movimento para a esquerda, para enquadrar Ana, a única sentada à esquerda do pai; 3) Em movimento de panorâmica para direita, a câmera acompanha Ana que se levanta bruscamente, passando entre a câmera e a mesa. Este segundo tempo termina quando Ana atravessa o quarto onde a mãe está de pé, de costas. A iluminação é contrastada nesta parte final do plano. Há duas portas por onde incide luz: a primeira está à esquerda; a segunda, à direita, onde a mãe está. Nesta segunda, há uma fonte aparente de luz; um candeeiro que serve como contraluz para a fumaça que sai da panela em que a mãe prepara a comida.
642	2h13'16''	Plano detalhe	1) Plano detalhe da mala que André coloca sobre a cama onde está sentado. André passa a mão esquerda sobre a mala, em primeiro plano. Em segundo plano, há uma fonte aparente de luz, desfocada. A profundidade de campo é pequena; 2) O foco é mantido em primeiro plano e há movimento de <i>tilt</i> para cima quando André se levanta e caminha ara perto da fonte de luz. Ele continua desfocado em segundo plano, encostado na parede.
643	2h12'37''	Plano médio	Câmera enquadra pai em plano médio. Ao lado dele, em primeiro plano próximo, está o candeeiro, desfocado. O fundo é escuro.
644	2h13'47''	Plano conjunto	Câmera posicionada às costas do pai, e primeiro plano, desfocado. Pedro está em segundo plano. 2) Depois que Pedro chama a atenção de Rosa, para que ela não corra para ver o irmão, a câmera acompanha, em panorâmica par a esquerda, o movimento de Pedro que caminha ao lado da mesa para se sentar ao lado do pai. Ele sai de uma zona mais iluminada para uma área de maior subexposição.
645	2h13'59''	Plano médio	Câmera acompanha André em panorâmica para a direita conforme ele se aproxima da porta para ouvir o que o pai e Pedro conversam na sala de jantar. A sombra definida de André é projetada na porta.

646	2h14'03''	Plano detalhe	A câmera acompanha em movimento de panorâmica para a esquerda e enquadra em detalhe parte do prato que está sobre a mesa e que Pedro afasta de perto dele. A profundidade de campo é pequena e o foco está concentrado nas pontas da colher e do garfo e na madeira da mesa.
647	2h14'05''	Plano médio	1) Câmera enquadra André que está próximo à porta para ouvir o que o pai e Pedro conversam na sala de jantar. A sombra definida de André é projetada na porta. 2) Assim que André sai de quadro, a câmera inicia um movimento de aproximação em direção à porta, preenchendo o quadro com cada vez mais superfície da porta. O foco mantém-se concentrado na parte superior direita da imagem.
648	2h14'19''	Plano conjunto	Câmera posicionada às costas do pai enquadra também Pedro e três personagens à direita do quadro. A câmera faz um movimento concomitante de panorâmica para a direita – incluindo ainda mais as três personagens no quadro – e de <i>travelling</i> para a esquerda, aproximando-se de Pedro. Há três fontes aparentes de luz no quadro. O candeeiro sobre a mesa, uma luminária no canto superior direito e uma outra na parte superior esquerda. A superfície da mesa é iluminada por uma fonte posicionada acima das cabeças dos personagens, projetando as sombras dos objetos sobre a mesa.
649	2h14'38''	Plano geral	A câmera está parada e enquadra a mãe que está de pé, de costas. A iluminação é contrastada. Há duas portas por onde incide luz: a primeira está à esquerda; a segunda, à direita, onde a mãe está. Nesta segunda, há uma fonte aparente de luz; um candeeiro que serve como contraluz para a fumaça que sai da panela em que a mãe prepara a comida.
650	2h14'42''	Plano conjunto	Câmera posicionada às costas do pai enquadra também Pedro e três personagens à direita do quadro. A câmera faz um movimento sutil, quase imperceptível, de <i>travelling</i> para a esquerda, aproximando-se de Pedro. Há três fontes aparentes de luz no quadro. O candeeiro sobre a mesa, uma luminária no canto superior direito e uma outra na parte superior esquerda. A superfície da mesa é iluminada por uma fonte posicionada acima das cabeças dos personagens, projetando as sombras dos objetos sobre a mesa.
651	2h14'56''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de André, de perfil. A câmera faz um movimento sutil de <i>tilt</i> para acompanhar o movimento que ele faz com a cabeça. Em segundo plano, uma janela está aberta, gerando contraluz difusa que “descola” André do fundo. Há luz de compensação no lado direito do rosto de André.
652	2h14'59''	Plano detalhe/ Panorâmica	O desenho de um pássaro na madeira é enquadrado em detalhe. Este enquadramento inicial é seguido de movimento de panorâmica para a direita, enquadrando também o desenho de uma pipa na mesma superfície.
653	2h15'03''	Plano detalhe	A câmera fica parada e o movimento acontece dentro do plano. Inicialmente, a imagem está desfocada e há duas faixas escuras – nas laterais – que são os lados de uma porta. No centro uma faixa clara, por onde André é enquadrado em segundo plano desfocado. Depois de alguns segundos, o pai entra em quadro e a mão esquerda dele aparece em primeiro plano. A iluminação em primeiro plano é contrastada. A luz da esquerda para a direita projeta sombras densas na mão e no tecido da calça do pai.
654	2h15'08''	<i>Close</i> de ombros/ Panorâmica/ <i>superclose</i>	<u>Nesta sequência de <i>closes</i> do pai e de André, observa-se que a fonte de luz está a 45° em relação à câmera, iluminando sempre os dois olhos dos personagens, apesar de um lado do rosto estar sempre em região sombreada.</u> Inicialmente, a câmera enquadra o pai em <i>close</i> de ombros. Quando ele começa a caminhar da direção de André, a câmera inicia movimento de panorâmica para a esquerda, enquadrando-o em <i>superclose</i> . O quadro mantém o rosto do pai no centro da imagem e a mão esquerda dele atravessa o quadro, em subexposição, em direção à cabeça do filho. O interior do quarto é escuro. Há subexposição maior no início do plano. O pai sai de uma área de grande subexposição e o movimento dele encerra numa zona em que há projeção de luz suave no rosto dele, da esquerda para a direita. Esta luz funciona também como luz de contorna, pois “descola” o pai do fundo. Há projeção de sombras no lado esquerdo do rosto dele.
655	2h15'28''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de André. O pai leva as duas mãos à cabeça do filho. O lado esquerdo do rosto de André é iluminado com luz suave. Há projeção de sombra no lado esquerdo do rosto dele.
656	2h15'38''	<i>Close</i>	<i>Close</i> do pai, em segundo plano, que acarícia o filho, em primeiro plano, em contraluz (silhueta). A luz que ilumina o pai serve de contraluz para o filho. Ele está numa zona em que há projeção de luz suave no rosto dele, da esquerda para a direita. Esta luz funciona também como luz de contorna, pois “descola” o pai do fundo. Há projeção de sombras no lado esquerdo do rosto dele. Quando o pai beija a testa do filho, toda a imagem fica escura, voltando ao quadro inicial quando ele afasta o rosto do filho.
657	2h15'46''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de André. O pai está com as duas mãos no rosto do filho. O interior do quarto é escuro e a luz é projetada diretamente no rosto de André. O lado esquerdo do rosto de André é iluminado com luz suave. Há projeção de sombra no lado esquerdo do rosto dele. André está em segundo plano, com foco seletivo. Em primeiro plano, desfocado, parte do rosto do pai está e quadro, subexposto. Agora, a luz que ilumina o rosto de André funciona como contraluz para o pai.
658	2h15'50''	<i>Close</i>	<i>Close</i> do pai, em segundo plano, que acarícia o filho, em primeiro plano, em contraluz (silhueta). Parte do ombro e do rosto de André estão em quadro. A luz que ilumina o pai serve de contraluz para o filho. Ele está numa zona em que há projeção de luz suave no rosto dele, da esquerda para a direita. Esta luz funciona também como luz de contorna, pois “descola” o pai do fundo. Há projeção de sombras no lado esquerdo do rosto dele. Quando o pai beija a testa do filho, toda a imagem fica escura, voltando ao quadro inicial quando ele afasta o rosto do filho.

659	2h16'07''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de André. O pai está com as duas mãos no rosto do filho. O interior do quarto é escuro e a luz é projetada diretamente no rosto de André. O lado esquerdo do rosto de André é iluminado com luz suave. Há projeção de sombra no lado esquerdo do rosto dele. André está em segundo plano, com foco seletivo. Em primeiro plano, desfocado, parte do rosto do pai está em quadro, subexposto. Agora, a luz que ilumina o rosto de André funciona como contraluz para o pai. Depois que o pai retira as mãos do rosto do filho, a câmera faz um sutil movimento de <i>tilt</i> para baixo para acompanhar o movimento que André faz para baixo com a cabeça.
660	2h16'13''	<i>Close</i>	<i>Close</i> do pai, em segundo plano, que acaricia o filho, em primeiro plano, em contraluz (silhuetado). Parte do ombro e do rosto de André estão em quadro. A luz que ilumina o pai serve de contraluz para o filho. Ele está numa zona em que há projeção de luz suave no rosto dele, da esquerda para a direita. Esta luz funciona também como luz de contorna, pois “descola” o pai do fundo. Há projeção de sombras no lado esquerdo do rosto dele. Quando o pai beija a testa do filho, toda a imagem fica escura, voltando ao quadro inicial quando ele afasta o rosto do filho.
661	2h16'28''	Plano detalhe/ Panorâmica/ <i>Tilt</i>	O ritmo da câmera será ditado pelo movimento da mãe, que organiza o espaço onde André vai tomar banho. O plano todo executado em movimento: 1) plano detalhe do suporte onde a mão pendura a toalha; 2) Em movimento de <i>tilt</i> para baixo, a câmera percorre a toalha para enquadrar as roupas nas mãos da mãe que são colocadas sobre uma cadeira; 3) Novo movimento de <i>tilt</i> – sempre associado a movimento de panorâmica para a esquerda (sentido para o qual se desdobra a ação), acompanhando o movimento da mãe que coloca os sapatos no chão; 4) Movimento de panorâmica para a esquerda, mantendo as mãos da mãe enquadradas ao colocar a bucha e o sabão sobre uma caixa de madeira.
662	2h16'53''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de André. O pai está com as duas mãos no rosto do filho. A luz é projetada diretamente no rosto de André. O lado esquerdo do rosto de André é iluminado com luz suave. A parede, em segundo plano, também, dando profundidade à imagem. Há projeção de sombra no lado esquerdo do rosto dele. André está em segundo plano, com foco seletivo. Em primeiro plano, desfocado, parte do rosto do pai estará em quadro, subexposto, quando ele levar as duas mãos ao rosto do filho. Agora, a luz que ilumina o rosto de André funciona como contraluz para o pai.
663	2h16'56''	<i>Close</i>	<i>Close</i> do pai, em segundo plano, que está com as duas mãos no rosto do filho, em primeiro plano, em contraluz (silhuetado). Parte do ombro e do rosto de André estão em quadro. A luz que ilumina o pai serve de contraluz para o filho. Ele está numa zona em que há projeção de luz suave no rosto dele, da esquerda para a direita. Esta luz funciona também como luz de contorna, pois “descola” o pai do fundo. Há projeção de sombras no lado esquerdo do rosto dele.
664	2h16'58''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de André. O pai está com as duas mãos no rosto do filho. A luz é projetada diretamente no rosto de André. O lado esquerdo do rosto de André é iluminado com luz suave. A parede, em segundo plano, também, dando profundidade à imagem. Há projeção de sombra no lado esquerdo do rosto dele. André está em segundo plano, com foco seletivo. Em primeiro plano, desfocado, parte do rosto do pai e as duas mãos dele estão subexpostos. O pai sai de quadro e o rosto de André é mantido no quadro, em sutil movimento de ajuste de câmera.
665	2h17'06''	Plano conjunto/ Panorâmica/ <i>Travelling</i>	O plano parte de um plano conjunto, sucedido por um movimento de panorâmica associado a uma mudança de foco de segundo para primeiro plano: 1) Em primeiro plano desfocado, uma das personagens observa, escondida, o pai deixando o quarto onde conversava com André. O pai sai de quadro, atravessando a imagem em segundo plano. Há duas referências de iluminação. Em segundo plano, o pai está iluminado por luz difusa e o ambiente (corredor) está mais claro; em primeiro plano, mais escuro, a personagem está subexposta; 2) Depois que o pai sai de quadro, a câmera inicia movimento de panorâmica para a esquerda, associando este movimento à mudança de foco para o primeiro plano. As três personagens estão posicionadas lado a lado, iluminadas por fonte pequena de luz posicionada à esquerda do quadro e que ilumina o lado direito dos rostos delas. A fonte de luz cria relevos nos rostos e roupas das personagens e a imagem resultante é contrastada; 3) Movimento de <i>travelling</i> que acompanha o deslocamento das personagens que seguem na direção do quarto onde André está. A velocidade do movimento aumenta e o plano encerra quando a câmera enquadra o interior do quarto, onde as personagens abraçam André. O plano inicia e termina com uma mesma referência de iluminação, pois a luz que ilumina o início do plano (o corredor por onde o pai passa) é a mesma que ilumina o interior do quarto. A temperatura da luz é a mesma, é mais fria. Já a luz que ilumina o espaço onde as três personagens estão escondidas, aguardando a saída do pai do quarto para abraçarem André, é mais quente.
666	2h17'20''	<i>Close</i>	Enquadramento de André, em <i>close</i> , de perfil, sendo abraçado por uma das irmãs. O rosto dele é iluminado por luz difusa. A profundidade de campo é pequena e o foco está concentrado no rosto de André. A fonte de luz posicionada acima da cabeça de André gera sombras suaves no rosto dele.
667	2h17'26''	<i>Close</i> / panorâmica	A câmera parte de um plano conjunto –enquadrando parcialmente os rostos das três personagens – acompanhando uma delas, em <i>close</i> , em panorâmica para a esquerda. O foco seletivo está concentrado no rosto dela, desfocando tanto André, no canto esquerdo, quanto a outra personagem em segundo plano.
668	2h17'30''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de André, em segundo plano, com foco seletivo. Em primeiro plano desfocado, parte da cabeça da personagem que fala com ele. A profundidade de campo é pequena e o desfoque é acentuado. A câmera faz um pequeno



			movimento de <i>tilt</i> para baixo, a fim de ajustar o quadro quando André abaixa a cabeça e olha para o chão.
669	2h17'33''	<i>Two shot</i>	Câmera enquadra duas personagens em <i>close</i> . Estão lado a lado, mas o foco é seletivo e está concentrado na que está à esquerda da imagem. A parede clara, em segundo plano, está iluminada e dá profundidade à imagem.
670	2h17'36''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de André, em segundo plano, com foco seletivo. Em primeiro plano desfocado, parte da cabeça da personagem que fala com ele. A profundidade de campo é pequena e o desfoque é acentuado. A câmera faz um pequeno movimento de <i>tilt</i> para baixo, a fim de ajustar o quadro quando André abaixa a cabeça e olha para o chão.
671	2h17'38''	<i>Two shot/ panorâmica</i>	Câmera enquadra duas personagens em <i>close</i> . Estão lado a lado, mas o foco é seletivo e está concentrado na que está à esquerda da imagem. A parede clara, em segundo plano, está iluminada e dá profundidade à imagem. O plano encerra com o movimento de panorâmica para a esquerda acompanhando e iniciando o movimento em torno de André e das personagens no movimento circular que farão.
672	2h17'41''	Plano conjunto	Câmera enquadra André entre as três personagens. Ele gira junto com uma delas. O espaço é iluminado com luz suave. A parede, iluminada em segundo plano, faz uma espécie de contraluz rebatida, dando profundidade à imagem e “descolando” os personagens do fundo.
673	2h17'44''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de ombros de André, levemente enquadrado de perfil. Uma das personagens o abraça por trás, levando as duas mãos aos ombros dele. A profundidade de campo é pequena, de modo que ombro direito de André e mão direita de personagem estão em foco e ombro esquerdo dele e mão esquerda dela estão fora de foco. Luz difusa ilumina o plano, resultando em projeção de sombras delicadas no rosto e na roupa de André.
674	2h17'52''	<i>Close</i>	Câmera parada. André entra em quadro, enquadrado em <i>close</i> , ocupando o lado direito da imagem. A câmera é mantida parada. A experiência de luz é destacável. Fonte principal projeta luz no lado esquerdo do rosto de André. O lado direito é iluminado com luz de compensação que atenua a região sombreada. A parede, em segundo plano, é iluminada e funciona como uma espécie de contraluz rebatida, dando tridimensionalidade à imagem e “descolando” André do fundo. A luz lateral que ilumina o rosto dele dá relevo, ressaltando os fios da barba, por exemplo.
675	2h17'59''	Panorâmica/ <i>tilt</i>	Câmera faz movimento de panorâmica, da direita para a esquerda, saindo dos sapatos junto à cadeira para a caixa de madeira onde estão bucha e sabonete. Este movimento de panorâmica é associado com movimento de <i>tilt</i> para baixo, que enquadra os sapatos de André que serão retirados de seus pés por uma das personagens.
676	2h18'14''	<i>Tilt</i>	O plano é iniciado com um conjunto, em que duas personagens são enquadradas em plano médio (uma delas de costas e outra de frente, trazendo um baldo de água quente) e encerra no plano detalhe de uma bacia dentro da qual uma das personagens despeja água quente para o banho de André. A câmera faz movimento de <i>tilt</i> para baixo, saindo do plano médio para enquadrar a bacia de metal dentro da qual a água do banho será despejada. Pela porta por onde entrou a personagem com o balde nas mãos também entra luz que ilumina lateralmente a bacia de água, projetando sombras laterais dentro da própria bacia (sobre a água) e no chão. A luz que entra pela porta é utilizada como contraluz para enfatizar a fumaça que sobe à medida que a água quente cai na bacia. A sombra da personagem sugere o afastamento dela da bacia assim que termina de encher.
677	2h18'43''	<i>Travelling</i>	Movimento de <i>travelling</i> para a esquerda tem dupla função: acompanha o personagem André ao passo em que revela a mãe que será enquadrada em segundo plano. Inicialmente, o quadro é dividido em duas metades: uma iluminada (lado esquerdo) e outra escura (lado direito). A superfície escura é reduzida à medida que a câmera faz o movimento para a esquerda, enquadrando André parcialmente, em contraluz de candeeiro que está sobre a mesa (André está silhuetado). O movimento termina quando a mãe está enquadrada em segundo plano. Esta mesma luz de candeeiro que serve de contraluz para André ilumina o lado esquerdo do rosto da mãe. O candeeiro é mantido em quadro. A parede, ao fundo, é suavemente iluminada.
678	2h18'54''	<i>Close</i>	<i>Close</i> da mãe de André. A fonte de luz que a ilumina é pequena, está posicionada a 90° (não há brilho no olho esquerdo dela), e a imagem resultante é contrastada. O lado direito do rosto é iluminado e o esquerdo está sob sombra densa. O fundo é suavemente iluminado, dando profundidade no lado direito da mãe, contornado por esta mesma fonte de luz a 90° que ilumina sutilmente o cabelo dela.
679	2h19'08''	Plano detalhe	Detalhe do pêndulo do relógio. A fonte de luz que ilumina o relógio é pequena e incide sobre parte do pêndulo, resultando em imagem contrastada. Ao redor da parte do relógio mostrada em detalhe, é tudo escuro.
680	2h19'12''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
681	2h19'22''	Plano conjunto	Câmera fixa. A mãe está de costas diante de um oratório onde há cinco velas aparentes (em quadro) que servem de contraluz para a mãe. A vela no centro,

			acima do quadro com a imagem de Jesus Cristo ajuda a “descolar” a região da cabeça dela do fundo. Uma fonte de luz (fora de quadro) está posicionada acima da cabeça dela, iluminando a parte de cima da cabeça e parte das costas, revelando a textura do tecido da blusa que ela usa.
682	2h19'29''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. Em segundo plano, desfocado, um candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. Fonte de luz sobre a mesa (candeeiro que agora não está m quadro) ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
683	2h19'39''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
684	2h19'49''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
685	2h19'55''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
686	2h20'03''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
687	2h20'07''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
688	2h20'11''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
689	2h20'20''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
690	2h20'29''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
691	2h20'39''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
692	2h20'47''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por

			luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
693	2h20'50''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
694	2h20'55''	Plano conjunto	Câmara posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem. Ao longo do plano, a câmara faz um ajuste de quadro para incluir ainda mais o candeeiro na imagem. É um sutil movimento de panorâmica para a esquerda.
695	2h21'29''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
696	2h21'34''	Plano conjunto	Câmara posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
697	2h21'40''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
698	2h21'46''	Plano conjunto	Câmara posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
699	2h22'09''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
700	2h22'12''	Plano conjunto	Câmara posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
701	2h22'22''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
702	2h22'47''	Plano conjunto	Câmara posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há

			escuridão quase que completa no lado direito da imagem. A câmera faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda, incluindo ainda mais o candeeiro que está sobre a mesa no quadro.
703	2h22'54''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
704	2h23'08''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem. A câmera faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda, incluindo ainda mais o candeeiro que está sobre a mesa no quadro.
705	2h23'15''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
706	2h23'36''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
707	2h23'48''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
708	2h23'52''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
709	2h23'54''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
710	2h24'03''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
711	2h24'22''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
712	2h24'49''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
713	2h25'02''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz

			suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
714	2h25'17''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
715	2h25'23''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
716	2h25'30''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
717	2h25'36''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
718	2h25'36''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
719	2h25'44''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
720	2h25'45''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
721	2h25'55''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
722	2h25'58''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
723	2h25'59''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
724	2h26'19''	Plano conjunto	Câmera posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por

			luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
725	2h26'25''	<i>Two shot</i>	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
726	2h26'42''	Plano médio	Mãe enquadrada em plano médio. Duas velas (fontes de luz) estão aparentes no lado esquerdo do quadro. A câmara faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda, incluindo outras duas velas no quadro.
727	2h26'47''	Plano conjunto (plano)	Câmara posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem.
728	2h26'51''	<i>Two shot</i> (contraplano)	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
729	2h26'52''	Plano médio	Mãe enquadrada em plano médio. Três velas (fontes de luz) estão aparentes no lado esquerdo do quadro. A câmara faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda, incluindo outras duas velas no quadro. A luz destas pequenas fontes geram sombra escura no lado esquerdo do rosto da mãe.
730	2h26'56''	<i>Two shot</i> (contraplano)	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
731	2h27'04''	Plano médio	Mãe enquadrada em plano médio. Três velas (fontes de luz) estão aparentes no lado esquerdo do quadro. A câmara faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda, incluindo outras duas velas no quadro. A luz destas pequenas fontes geram sombra escura no lado esquerdo do rosto da mãe.
732	2h27'06''	<i>Two shot</i> (contraplano)	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
733	2h27'07''	Plano conjunto (plano)	Câmara posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem. Neste plano, o posicionamento do corpo do pai cobre a chama do candeeiro em segundo plano. O candeeiro posicionado sobre a mesa muda deposição quando o pai, exaltado, dá um tapa na mesa.
734	2h27'21''	<i>Two shot</i> (contraplano)	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
735	2h27'24''	Plano conjunto (plano)	Câmara posicionada ao nível da mesa enquadra o pai, em plano intermediário focado e André em primeiro plano desfocado. No lado esquerdo da imagem, está o candeeiro sobre a mesa também em plano intermediário. Em segundo plano, desfocado, um outro candeeiro. A parede ao fundo está iluminado por luz de alta temperatura de cor que incide do exterior. Esta contraluz rebatida dá relevo à fumaça escura que sai do candeeiro em segundo plano, que é percebida apesar do desfoque. O candeeiro sobre a mesa ilumina o lado direito do rosto do pai e o lado esquerdo do rosto de André, sentado ao lado do pai. A fonte de luz pequena que os ilumina resulta numa imagem contrastada. Há escuridão quase que completa no lado direito da imagem. Neste plano, o posicionamento do corpo do pai cobre a chama do candeeiro em segundo plano. O candeeiro posicionado sobre a mesa muda deposição quando o pai, exaltado, dá um outro tapa na mesa.
736	2h27'28''	<i>Two shot</i> (contraplano)	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam

			com o fundo.
737	2h27'34''	Plano médio	O pai está de frente, enquadrado em plano médio. André está parcialmente enquadrado em primeiro plano desfocado, no lado esquerdo da imagem. A luz ilumina o rosto do pai da esquerda para a direita, resultando em imagem contrastada, com lado direito do rosto iluminado e lado direito sob sombra densa. A câmera faz sutil movimento de panorâmica para a esquerda para manter o rosto do pai inteiramente em quadro.
738	2h27'39''	Plano médio	Mãe enquadrada em plano médio. Três velas (fontes de luz) estão aparentes no lado esquerdo do quadro. A câmera faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda, incluindo outras duas velas no quadro. A luz destas pequenas fontes geram sombra escura no lado esquerdo do rosto da mãe.
739	2h27'44''	Plano médio	O pai está de frente, enquadrado em plano médio. André está parcialmente enquadrado em primeiro plano desfocado, no lado esquerdo da imagem. A luz ilumina o rosto do pai da esquerda para a direita, resultando em imagem contrastada, com lado direito do rosto iluminado e lado direito sob sombra densa. A câmera faz sutil movimento de panorâmica para a esquerda para manter o rosto do pai inteiramente em quadro.
740	2h28'34''	<i>Two shot</i> (contraplano)	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
741	2h28'45''	Plano médio	O pai está de frente, enquadrado em plano médio. André está parcialmente enquadrado em primeiro plano desfocado, no lado esquerdo da imagem. A luz ilumina o rosto do pai da esquerda para a direita, resultando em imagem contrastada, com lado direito do rosto iluminado e lado direito sob sombra densa. A câmera faz sutil movimento de panorâmica para a esquerda para manter o rosto do pai inteiramente em quadro.
742	2h29'00''	Plano médio	Mãe enquadrada em plano médio. Três velas (fontes de luz) estão aparentes no lado esquerdo do quadro. A câmera faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda, incluindo outras duas velas no quadro. A luz destas pequenas fontes geram sombra escura no lado esquerdo do rosto da mãe.
743	2h29'02''	Plano médio	O pai está de frente, enquadrado em plano médio. André está parcialmente enquadrado em primeiro plano desfocado, no lado esquerdo da imagem. A luz ilumina o rosto do pai da esquerda para a direita, resultando em imagem contrastada, com lado direito do rosto iluminado e lado direito sob sombra densa. A câmera faz sutil movimento de panorâmica para a esquerda para manter o rosto do pai inteiramente em quadro.
744	2h29'04''	Plano médio	Mãe enquadrada em plano médio. Três velas (fontes de luz) estão aparentes no lado esquerdo do quadro. A câmera faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda, incluindo outras duas velas no quadro. A luz destas pequenas fontes geram sombra escura no lado esquerdo do rosto da mãe.
745	2h29'08''	Plano médio	O pai está de frente, enquadrado em plano médio. A luz ilumina o rosto do pai da esquerda para a direita, a 45° em relação à câmera, resultando em imagem contrastada, com lado direito do rosto iluminado e lado direito sob sombra densa. A iluminação enfatiza ainda mais os olhos do pai cheios d'água. A câmera faz sutil movimento de panorâmica para a esquerda para manter o rosto do pai inteiramente em quadro.
746	2h29'12''	<i>Two shot</i> (contraplano)	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
747	2h29'21''	Plano médio	Mãe enquadrada em plano médio. Três velas (fontes de luz) estão aparentes no lado esquerdo do quadro. A câmera faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda, incluindo outras duas velas no quadro. A luz destas pequenas fontes geram sombra escura no lado esquerdo do rosto da mãe.
748	2h29'23''	<i>Two shot</i> (contraplano)	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
749	2h29'45''	Plano médio	O pai está de frente, enquadrado em plano médio. André está parcialmente enquadrado (parte do ombro e da cabeça) em primeiro plano desfocado. A luz ilumina o rosto do pai da esquerda para a direita, a 45° em relação à câmera, resultando em imagem contrastada, com lado direito do rosto iluminado e lado direito sob sombra densa. A iluminação enfatiza ainda mais os olhos do pai cheios d'água. A câmera faz sutil movimento de panorâmica para a esquerda para manter o rosto do pai inteiramente em quadro.
750	2h29'54''	<i>Two shot</i> (contraplano)	André está em segundo plano, falando de frente para o pai, enquadrado de costas em primeiro plano desfocado. O rosto de André está iluminado com luz suave. Não há contraste. Há pouca sombra no lado direito do rosto dele. O fundo é completamente escuro e os cabelos escuros de André de misturam com o fundo.
751	2h30'45''	Plano médio	O pai está de frente, enquadrado em plano médio. André está parcialmente enquadrado (parte do ombro e da cabeça) em primeiro plano desfocado. A luz ilumina o rosto do pai da esquerda para a direita, a 45° em relação à câmera, resultando em imagem contrastada, com lado direito do rosto iluminado e lado direito sob sombra densa. A iluminação enfatiza ainda mais os olhos do pai cheios d'água e dá volume à lágrima que cai. A câmera faz sutil movimento de panorâmica para a esquerda para manter o rosto do pai inteiramente em quadro.

752	2h30'58''	Plano médio	Mãe enquadrada em plano médio. Duas velas (fontes de luz) e a luminosidade de uma terceira estão aparentes no lado esquerdo do quadro. A câmera faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda, incluindo outras duas velas no quadro. A luz destas pequenas fontes geram sombra escura no lado esquerdo do rosto da mãe.
753	2h31'02''	Plano médio	O pai está de frente, enquadrado em plano médio. André está parcialmente enquadrado (parte do ombro e da cabeça) em primeiro plano desfocado. A luz ilumina o rosto do pai da esquerda para a direita, a 45° em relação à câmera, resultando em imagem contrastada, com lado direito do rosto iluminado e lado direito sob sombra densa. A iluminação enfatiza ainda mais os olhos do pai cheios d'água e dá volume à lágrima que cai. A câmera faz sutil movimento de panorâmica para a esquerda para manter o rosto do pai inteiramente em quadro.
754	2h32'13''	Close de ombros	André enquadrado em <i>close</i> de ombros, olhando na direção do pai. A luz o ilumina da direita para a esquerda. É uma de cima para baixo que resulta em sombras no lado direito do rosto de André. O fundo é completamente escuro e a ênfase está em André neste momento em que o pai fala da festa que acontecerá no dia seguinte em comemoração à "recuperação" dele que "estava perdido".
755	2h32'17''	Plano médio	O pai está de frente, enquadrado em plano médio. André está parcialmente enquadrado (parte do ombro e da cabeça) em primeiro plano desfocado. A luz ilumina o rosto do pai da esquerda para a direita, a 45° em relação à câmera, resultando em imagem contrastada, com lado direito do rosto iluminado e lado direito sob sombra densa. A iluminação enfatiza ainda mais os olhos do pai cheios d'água e dá volume à lágrima que cai. A câmera faz sutil movimento de panorâmica para a esquerda para manter o rosto do pai inteiramente em quadro. O plano encerra quando o pai se levanta e fica apenas parte do corpo de André em primeiro plano desfocado.
756	2h32'42''	Plano médio	Plano médio de André que continua sentado à mesa. A luz o ilumina da direita para a esquerda. É uma de cima para baixo que resulta em sombras no lado direito do rosto de André. O fundo é completamente escuro. A câmera faz movimento de <i>tilt</i> para baixo, à medida que André baixa a cabeça em direção à mesa. A mãe de André o cobre com uma manta e a câmera faz novo movimento de <i>tilt</i> , para cima, para enquadrar a mãe que o abraça por trás. A câmera faz o terceiro movimento de <i>tilt</i> , agora para baixo novamente, enquadrando André e a mãe que se abaixa para beijar-lhe o lado direito do rosto.
757	2h33'20''	Plano detalhe	Câmera posicionada às costas de André, enquadra as mãos da mãe acariciando-lhe a nuca. A luz que ilumina as mãos dela é suave. O fundo é completamente escuro.
758	2h33'29''	Plano de acompanhamento	A câmera acompanha, às costas de André, o deslocamento dele em direção quarto ilumina com luz de alta temperatura de cor. Há uma janela, em segundo plano, por onde incide a luz que ilumina o espaço. Após entrar no quarto, abrindo a porta (instante em que a imagem fica escura), André é enquadrado em primeiro plano, em contraluz que vem da janela. A luz que entra pela janela incide na parede, explorando o volume e a textura da superfície. Pela intensidade da luz (dura), parece ser uma luz uma fonte adicional que simula a luz da lua. Quando André vira de costas para sair do quarto, a câmera faz movimento de panorâmica e <i>tilt</i> para a esquerda/para baixo, para enquadrar a cama onde há alguém deitado. Chama a atenção o tamanho da área enquadrada neste plano, certamente estratégica, pois simular a luz da lua exige estruturas muito grandes. Neste caso, a luz dura (de fonte artificial) incide pela janela, com forma e direção.
759	2h33'45''	Close	O rosto de André é enquadrado. Ele olha pela janela para o exterior da casa. A luz é fria (alta temperatura) e a câmera está posicionada da parte externa da casa. Pela intensidade da luz (dura), parece ser uma luz uma fonte adicional que simula a luz da lua. Há a projeção de sombras definidas no rosto de André (sombras da estrutura da janela). Chama a atenção o tamanho da área enquadrada neste plano, certamente estratégica, pois iluminar áreas externas à noite requer estruturas muito grandes. Enquadrando a janela, uma grande fonte de luz é suficiente para provocar a sensação de luz da lua.
760	2h33'50''	Plano geral	Em contraluz, a câmera enquadra a igreja e a vegetação em torno. Tudo está silhuetado por causa de contraluz do céu (exterior/noite). Trata-se de uma luz de alta temperatura de cor.
761	2h33'54''	Plano detalhe	Inicialmente, a câmera enquadra cordão no chão, mantendo espaço no quadro por onde os pés de André serão enquadrados. O movimento de seus pés, pernas e mão direita sugerem que ele se senta na cama. A luz incide no objeto da esquerda para a direita, gerando sombras deitadas.
762	2h33'58''	Close de ombros	Close de ombros de André que está sentado. Luz dura de alta temperatura de cor o ilumina no interior do quarto gera sombra no lado direito do rosto de André.
763	2h34'06''	Plano conjunto/ <i>Tilt</i>	Cordão enrolado no chão, em segundo plano, é o objeto principal do plano. André está parcialmente enquadrado (parte das pernas, braços e mãos). A câmera faz movimento de <i>tilt</i> quando André se abaixa para pegar o cordão no chão (ainda sentado na cama) e começa a manusear o cordão.
764	2h34'10''	Close de ombros	Close de ombros de André que está sentado. Luz dura de alta temperatura de cor o ilumina no interior do quarto gera sombra no lado direito do rosto de André.
765	2h34'13''	Plano geral	Câmera enquadra cama onde alguém está deitado completamente coberto com lençol branco (dos pés à cabeça). Luz de alta temperatura de cor ilumina o quarto. A posição lateral desta luz dura enfatiza os relevos no próprio lençol, além de dar textura à parede.



766	2h34'16''	Close de ombros	Close de ombros de André que está sentado. Luz dura de alta temperatura de cor o ilumina no interior do quarto gera sombra no lado direito do rosto de André.
767	2h34'21''	Plano geral	Câmera enquadra cama onde alguém está deitado completamente coberto com lençol branco (dos pés à cabeça). Luz de alta temperatura de cor ilumina o quarto. A posição lateral desta luz dura enfatiza os relevos no próprio lençol, além de dar textura à parede. André se levanta e caminha em direção à cama onde um dos irmãos dorme. Ele é enquadrado em contraluz (silhueta). Apenas a mão direita dele (utilizada para puxar o lençol) está iluminada por luz direta e parte do rosto dele será iluminada por luz direta quando ele se fizer movimento com o corpo ao conversar com o irmão Lula, quando ele acorda para conversar com André. A luz lateral gera sombras e dá relevos no rosto de Lula também.
768	2h36'13''	Plano detalhe	Com pequena profundidade de campo, a câmera enquadra em detalhe um gafanhoto na mão de alguém, em contraluz, deixando o inseto silhueta. A área de foco é intencionalmente indefinida. A contraluz tem baixa temperatura de cor e a posição lateral dá textura à imagem.
769	2h36'18''	Plano geral	Câmera fixa enquadra Lula sentado na cama, parcialmente embrulhado. Ele está coberto com lençol branco. Luz de alta temperatura de cor ilumina o quarto, incidindo no interior pela janela que não está aparente, apenas sugerida pela forma da sombra na parede. A posição lateral desta luz dura enfatiza os relevos no lençol, no corpo de Lula, além de dar textura à parede. A sombra de Lula é projetada na parede. O lado direito do rosto dele é iluminado; há projeção de sombra no lado esquerdo.
770	2h36'27''	Plano detalhe/ panorâmica	Com pequena profundidade de campo, a câmera enquadra em detalhe um gafanhoto na mão de alguém, em contraluz, deixando o inseto silhueta. A área de foco é intencionalmente indefinida. A contraluz tem baixa temperatura de cor e a posição lateral dá textura à imagem, revelando os relevos da pele. Há variação na luz, como se houvesse folhas entre a fonte e o objeto, alternando a intensidade da incidência de luz. A câmera, com foco intencionalmente indefinido, ainda faz movimento de panorâmica percorrendo o braço do personagem.
771	2h36'35''	Plano geral	1) Câmera fixa enquadra Lula sentado na cama, encostado na parede, parcialmente embrulhado. Ele está coberto com lençol branco. Luz de alta temperatura de cor ilumina o quarto, incidindo no interior pela janela que não está aparente, apenas sugerida pela forma da sombra na parede. A posição lateral desta luz dura enfatiza os relevos no lençol, no corpo de Lula, além de dar textura à parede. A sombra de Lula é projetada na parede. O lado direito do rosto dele é iluminado; há projeção de sombra no lado esquerdo; 2) a câmera fará movimento que associa panorâmica e <i>tilt</i> , para cima e para a esquerda para enquadrar André que se aproxima do irmão. André é enquadrado no canto esquerdo da imagem, em contraluz rebatido na parede, ficando silhueta.
772	2h37'21''	Plano detalhe/ panorâmica	Com pequena profundidade de campo, a câmera enquadra em detalhe um gafanhoto na mão de alguém, em contraluz, deixando o inseto silhueta. A área de foco é intencionalmente indefinida. A contraluz tem baixa temperatura de cor e a posição lateral dá textura à imagem, revelando os relevos da pele. Há variação na luz, como se houvesse folhas entre a fonte e o objeto, alternando a intensidade da incidência de luz. A câmera, com foco intencionalmente indefinido, ainda faz movimento de panorâmica percorrendo o braço do personagem.
773	2h37'30''	Close	Câmera enquadra André de frente. Parte do rosto está iluminada; a outra completamente escura, sob sombra densa que dá a sensação de que algo está enquadrado em primeiro plano. No lado direito do rosto, há projeção de luz e sombra. A luz de baixa temperatura de cor ilumina o rosto dele da direita para esquerda.
774	2h37'32''	Plano geral	Câmera fixa enquadra Lula sentado na cama, encostado na parede, parcialmente embrulhado. Ele está coberto com lençol branco. Luz de alta temperatura de cor ilumina o quarto, incidindo no interior pela janela que não está aparente, apenas sugerida pela forma da sombra na parede. A posição lateral desta luz dura enfatiza os relevos no lençol, no corpo de Lula, além de dar textura à parede. A sombra de Lula é projetada na parede. O lado direito do rosto dele é iluminado; há projeção de sombra no lado esquerdo; 2) a câmera fará movimento que associa panorâmica e <i>tilt</i> , para cima e para a esquerda para enquadrar André que se aproxima do irmão. André é enquadrado no canto esquerdo da imagem, em contraluz rebatida na parede, ficando silhueta.
775	2h37'37''	Plano detalhe	Com pequena profundidade de campo, a câmera enquadra a mão de André sendo movimentada em direção ao peito do irmão. A câmera faz movimento para baixo, percorrendo a barriga de Lula, que faz movimento brusco em virtude da respiração ofegante, enquadrando o lençol e primeiro plano (desfocado) e compondo um plano conjunto com a mão em segundo plano. A imagem é iluminada com luz de alta temperatura de cor, que incide no interior do quarto pela janela que não é aparente, apenas sugerida pela posição das luzes, sombras e forma das projeções de ambas. O foco é extremamente seletivo e está concentrado na mão de Lula que aperta o lençol, em segundo plano.
776	2h37'50''	Close	Close de Lula. A mão de André está na testa dele. A profundidade de campo é pequena o foco está concentrado no rosto de Lula. A imagem é iluminada com luz de alta temperatura de cor, que incide no interior do quarto pela janela que não é aparente, apenas sugerida pela posição das luzes, sombras e forma das projeções de ambas. O foco é extremamente seletivo e está concentrado na

			mão de Lula que aperta o lençol, em segundo plano.
777	2h37'55''	Plano detalhe	1) A câmera está posicionada ao nível do chão, em contraluz que ilumina o interior do quarto e o pé, entrando pela janela lateralmente e resultando em sombras laterais. O pé direito, em primeiro plano, está sob sombra, projetada pelo pé direito que está mais próximo à fonte de luz de alta temperatura de cor. A profundidade de campo é pequena; 2) O movimento que os pés de André fazem sugere que ele está subindo na cama do irmão. O pé esquerdo sai de quadro e ele gira o corpo, ficando apenas o pé direito enquadrado e iluminado de forma contrastada.
778	2h38'05''	Plano geral/ <i>travelling</i>	O plano associa um esquema de iluminação com um movimento de <i>travelling</i> . 1) Com iluminação de luzes de alta e baixa temperatura de cor, a câmera enquadra um grupo de pessoas que dança. Na parte superior da imagem, a luz tem baixa temperatura; na parte inferior, é mais alta. A luz que ilumina parcialmente algumas das pessoas e incide diretamente na parede, ao fundo, iluminando também uma mulher parcialmente. Há também uma fonte de luz aparente: a chama de fogo. A imagem tem relação de contraste. A luz é lateral, iluminado da direita para a esquerda. Em primeiro plano, alguns dos músicos estão desfocados e em contraluz rebatida na parede; 2) A câmera inicia movimento de <i>travelling</i> para a esquerda, acompanhado os músicos. Ao longo do movimento, a câmera revela silhuetas, sombras nas paredes e pessoas enquadradas em primeiro plano, parcialmente iluminadas. Ao longo deste segundo movimento, uma outra fonte de luz de baixa temperatura de cor ilumina o espaço da direita para a esquerda, dando relevo às roupas e objetos enquadrados; 3) Câmera associa o movimento de <i>travelling</i> com <i>tilt</i> para baixo para enquadrar uma das personagens que se senta para mexer a massa num recipiente; 4) Movimento de panorâmica para a direita e <i>tilt</i> para cima, para enquadrar o grupo de pessoas dançando em contraluz (silhuetados). Esta luz tem textura (fisicamente percebida por incidir na fumaça que está no ar).
779	2h39'13''	<i>Travelling</i>	Movimento de <i>travelling</i> para a esquerda quase que ininterrupto, enquadrando folhas e galhos de árvores em primeiro plano e as pessoas festejando em segundo plano. A profundidade de campo é grande, mas o foco está concentrado em primeiro plano no personagem, folhas e galhos (em primeiro plano). O movimento de <i>travelling</i> chegará à sua parte final quando enquadrar Pedro em <i>close</i> de ombros, levemente de perfil, acompanhando sua ação em primeiro plano que consiste em olhar para o lado, para festa e depois seguir caminhando para a esquerda. O movimento termina quando Pedro sai de quadro. A câmera faz um sutil movimento de panorâmica para a direita, mantendo as pessoas dançando agora num plano geral. Quando Pedro sai de quadro, há mudança de foco que passa a estar concentrado nas pessoas dançando.
780	2h40'40''	Plano conjunto/ panorâmica	A câmera faz movimento de panorâmica para a direita, acompanhando o movimento de dança de Ana. É um plano geral, onde há muitas pessoas no lado esquerdo da imagem.
781	2h40'41''	Plano médio/ panorâmica	Câmera faz movimento de panorâmica nos dois sentidos a fim de manter Ana em quadro. Aparecem outros personagens em segundo plano, mas a ênfase está nela.
782	2h40'43''	Plano geral/ Panorâmica/ <i>tilt</i>	A câmera primeiro faz movimento de panorâmica para a esquerda, acompanhando o movimento de dança de Ana, seguido de movimento de <i>tilt</i> para baixo, para enquadrar os pés descalços de Ana no chão. O ângulo da câmera enquadra os outros personagens que dança e torno dela.
783	2h40'47''	Plano médio/ <i>Contre-plongée</i>	Posicionada de baixo para cima, a câmera enquadra Ana em plano médio, acompanhando o movimento de dança de Ana, enquadrando outros personagens que dançam em segundo plano.
784	2h40'52''	Plano conjunto	Ana está enquadrada no canto esquerdo da imagem, em primeiro plano e em plano americano. Outros personagens que participam da dança estão em segundo plano. A câmera faz movimento sutil para mantê-la enquadrada. Por este movimento, a câmera parece estar preparada para acompanhar um possível movimento brusco de Ana durante a dança.
785	2h41'06''	Plano detalhe	Câmera fixa, ao nível do chão, enquadra pés que retira as botas dos pés e os coloca por entre as folhas no chão. A profundidade de campo é pequena e resulta em desfoque em primeiro plano, apesar da pouca distância para as botas, logo em segundo plano.
786	2h41'07''	<i>Tilt</i>	Ana está parcialmente enquadrada no início do plano e câmera faz movimento de <i>tilt</i> para revelar o rosto dela e de outra personagem que a puxa pelo braço. A profundidade de campo é grande.
787	2h41'10''	Plano geral/ Panorâmica/ <i>Tilt</i>	A posição da câmera, em plano geral, mostra a ação da personagem que continua tentando puxar Ana. A câmera associa movimento de <i>tilt</i> e panorâmica de um lado nos quatro sentidos para acompanhar a movimentação brusca de Ana, que dança com bastante vigor, até ficar rapidamente de joelhos e bater com força no chão, se levantar e continuar a dança.
788	2h41'24''	Plano detalhe	Câmera fixa, ao nível do chão, enquadra pés descalços passando um no outro e misturado à terra e às folhas no chão. A profundidade de campo é pequena e resulta em desfoque em primeiro plano, apesar da pouca distância para os pés, logo em segundo plano.
789	2h41'33''	<i>Close</i> de ombros	Câmera enquadra Ana em <i>close</i> de ombros, posicionada próximo à personagem, acompanhando o movimento circular que ela faz. A indefinição do foco sugere o instante de quase transe de Ana na dança provocante, mas que também é um desabafo.
790	2h41'35''	<i>Close</i> de ombros	Câmera enquadra Ana em <i>close</i> de ombros, posicionada próximo à personagem, acompanhando o movimento circular que ela faz.
791	2h41'36''	<i>Close</i>	Câmera enquadra Ana em <i>close</i> , posicionada próximo à personagem, acompanhando o movimento circular que ela faz. A profundidade de campo é

			pequena.
792	2h41'38''	Plano detalhe	Câmera fixa, ao nível do chão, enquadra pés descalços passando um no outro e misturado à terra e às folhas no chão. A profundidade de campo é pequena e resulta em desfoque em primeiro plano, apesar da pouca distância para os pés, logo em segundo plano.
793	2h41'45''	<i>Close</i>	Câmera enquadra Ana em <i>close</i> , posicionada próximo à personagem. O ritmo da câmera acompanha o movimento da dança e executa um giro de 360° em torno da personagem. A profundidade de campo é pequena. A partir deste plano, a velocidade das imagens é reduzida, em recurso de pós-produção.
794	2h41'52''	<i>Close/two shot</i>	A câmera enquadra Ana e a mãe que utiliza um lenço para cobrir a filha. A câmera faz um movimento brusco de afastamento em relação às duas personagens.
795	2h41'55''	Plano geral/ panorâmica	Com grande profundidade de campo, a câmera enquadra Ana dançando, em plano geral, e os vários personagens ao redor dela. A câmera utiliza movimento de panorâmica nos dois sentidos para acompanhar a movimentação de Ana no terreiro.
796	2h42'08''	<i>Close/</i> plano detalhe	A câmera sai de um <i>close</i> de Ana, fazendo movimento semi-circular de 90°, para percorrer a superfície do braço dela até enquadrar a taça de vinho na mão direita dela.
797	2h42'20''	<i>Close</i>	<i>Close</i> de Ana enquadrando também a taça de vinho que ela tem na mão. A profundidade de campo é pequena e o foco é seletivo em Ana.
798	2h42'25''	Plano médio	A câmera acompanha o movimento do corpo de Ana (inicialmente a cabeça dela está projetada para trás e depois ela levanta o corpo). Este plano ainda tem velocidade reduzida.
799	2h42'28''	Plano detalhe	Câmera fixa, ao nível do chão, enquadra pés descalços passando um no outro e misturado à terra e às folhas no chão. A profundidade de campo é pequena e resulta em desfoque em primeiro plano, apesar da pouca distância para os pés, logo em segundo plano.
800	2h42'33''	<i>Tilt</i>	Em movimento de <i>tilt</i> para cima, a câmera percorre folhas e galhos de uma árvore, em contraluz que resulta em incidência de luz diretamente na objetiva da câmera, resultando em <i>flare</i> . Os galhos e folhas aparecem num primeiro plano subexposto.
801	2h42'51''	<i>Close</i> de ombros	Posicionada próximo de Ana, a câmera a enquadra em <i>close</i> de ombros. Ela derrama vinho no próprio corpo. A imagem tem velocidade reduzida ( <i>slow</i> ).
802	2h42'55''	Plano detalhe	A câmera na mão percorre o braço de Ana, ritmada pela ação dela de despejar vinho no próprio corpo. A câmera a enquadra de baixo para cima.
803	2h42'59''	Plano detalhe/ afastamento	A câmera sai de um plano detalhe do decote do vestido de Ana para um plano médio, enquadrando-a em primeiro plano. Em segundo, estão pessoas que participam da dança. A imagem tem velocidade reduzida ( <i>slow</i> ).
804	2h43'03''	<i>Close</i>	Câmera faz movimento semi-circular de 90° em torno de Ana, enquadrando Pedro em segundo plano que acompanha a dança da irmã e olha fixamente para ela. A câmera encerra este plano com um movimento brusco de afastamento em relação a Ana.
805	2h43'07''	Plano médio/ Câmera na mão	A câmera na mão faz movimento brusco para acompanhar movimento igualmente brusco de Pedro que sai se afasta da festa. Outros personagens são enquadrados de passagem durante o movimento da câmera.
806	2h43'09''	Plano detalhe/ <i>Contre-plongée</i>	A câmera está posicionada ao nível do chão, enquadrando folhas desfocadas em primeiro plano e faz movimento de <i>tilt</i> para cima para enquadrar Pedro em <i>contre-plongée</i> acentuado. Em segundo plano, o céu nublado.
807	2h43'15''	Plano detalhe/ <i>tilt/</i> <i>contre-plongée</i>	A câmera sai do plano detalhe roupa de Ana (região da roupa dela) para <i>close</i> em <i>contre-plongée</i> . Em segundo plano, folhas e galhos de árvore. A câmera ainda faz movimento para abandonar este ângulo de baixo e enquadrar o rosto de Ana, posicionando-se na mesma altura do rosto dela.
808	2h43'19''	<i>Contre-plongée/</i> <i>tilt</i>	<i>Contre-plongée</i> acentuado de Pedro. Em segundo plano, o céu nublado. Esta posição inicial é seguida de um movimento de <i>tilt</i> para baixo. A câmera mantém o corpo de Pedro enquadrado durante todo o movimento, encerrando o plano ao nível do chão ao enquadrar folhas, em primeiro plano. A tomada encerra quando Pedro sai de quadro.
809	2h43'31''	Plano geral/ panorâmica	A câmera executa movimento de panorâmica nos dois sentidos para acompanhar o movimento de dança de Ana que continua mesmo com a tentativa de impedimento da mãe e irmãs. Há utilização do recurso de redução da velocidade da imagem ( <i>slow</i> ).
810	2h43'39''	Plano geral	Câmera na mão enquadra Pedro caminhando por entre rebanho de ovelhas e executa um movimento, atravessando a trajetória do personagem, enquadrando-o, finalmente, de frente. A câmera faz movimentação semi-circular de aproximadamente 90° em relação ao personagem.
811	2h43'41''	Câmera na mão	1) Câmera na mão inicia o plano às costas de Pedro que caminha em direção à casa onde está o pai, em segundo plano; 2) Quando Pedro segura o rosto do pai com as duas mãos, a câmera inicia um movimento semi-circular de 90° para enquadrar pai e filho em contraluz (silhuetados) que incide no interior da casa pela mesma porta por onde Pedro entrou. O plano encerra quando Pedro beija o rosto de pai.
812	2h43'46''	<i>Superclose</i>	Câmera fixa enquadra os rostos de Ana e André parcialmente. Eles estão deitados (André sobre Ana). O rosto dela é iluminado por luz de baixa temperatura de cor que ilumina o seu rosto lateralmente e que funciona como luz de contorno, delineando nariz boca e queixo, dando textura à sua pele e volume aos pequenos pelos no rosto. O rosto de André está em maior subexposição. Eles aproximam o nariz um do outro.
813	2h43'51''	Plano conjunto	Câmera na mão enquadra o pai e Pedro, em contraluz, um de frente para o outro. A câmera faz movimento para mantê-los enquadrados durante o movimento brusco que fazem quando o pai reage diante do que Pedro diz para

			ele.
814	2h43'55''	Plano detalhe/ <i>Close</i>	Movimento de câmera na mão, que inicia com plano detalhe no braço de Ana (iluminado com luz suave), seguido de <i>tilt</i> que enquadra Ana e André de perfil. A câmera prolonga o <i>tilt</i> com um movimento semi-circular de 45°, enquadrando André de frente. Este movimento é associado com uma mudança de foco, agora concentrado em André, em segundo plano, que apoia o queixo no ombro esquerdo de Ana, em primeiro plano desfocado. A profundidade de campo é pequena.
815	2h44'08''	Plano conjunto	Pedro e o pai estão enquadrados em contraluz que incide no interior pela porta. Eles estão subexpostos (silhuetados). O foco está concentrado no exterior da casa e a fotometria está equilibrada para continuidade do movimento da câmera que enquadrará Pedro caindo na área externa depois de ser empurrado pelo pai. A velocidade do plano está reduzida ( <i>slow</i> ).
816	2h44'12''	Plano detalhe	A câmera (imagem em <i>slow</i> ) enquadra os pés do pai, deslocando-se para a esquerda na direção que o personagem caminha. O quadro prioriza a ação do pai que pega uma foice.
817	2h44'15''	Plano conjunto	Câmera na mão, executando um rápido movimento brusco, enquadra cinco personagens.
818	2h44'16''	Plano médio	Com pequena profundidade de campo, a câmera enquadra o pai em primeiro plano, seguindo em direção a Ana, posicionando o corpo para desferir golpe com a foice na mão.
819	2h44'17''	<i>Close</i>	Câmera em movimento enquadra o pai em <i>close</i> , enfatizando a expressão dele. É um plano rápido, com movimentos bruscos tanto do personagem quanto da câmera.
820	2h44'18''	Plano médio	Em plano médio, a câmera acompanha o movimento brusco do pai desferindo golpe com a foice. É um plano rápido, com movimentos bruscos tanto do personagem quanto da câmera.
821	2h44'18''	<i>Superclose</i>	Ana é enquadrada em <i>superclose</i> . É um plano rápido, com movimentos bruscos tanto do personagem quanto da câmera. O plano enfatiza a expressão facial de Ana.
822	2h44'19''	Plano detalhe	A câmera ao nível do chão, enquadra faixa de terra do terreno onde cairão flores vermelhas. Este espaço do chão está iluminado com luz suave que marca a terra e também projeta as sombras das folhas e galhos de árvores no terreno onde Ana dança. Em segundo plano, as pessoas correm.
823	2h44'20''	Plano médio	Em plano médio, a câmera acompanha o movimento brusco do pai desferindo golpe com a foice. É um plano rápido, com movimentos bruscos tanto do personagem quanto da câmera.
824	2h44'20''	Plano detalhe	Em plano detalhe, a câmera enquadra parte das costas da mãe que tenta impedir que o pai continue desferindo golpes com a foice. É um plano rápido, com movimentos bruscos tanto dos personagens quanto da câmera.
825	2h44'22''	<i>Close</i>	Câmera em movimento enquadra o pai em <i>close</i> , enfatizando a expressão dele. É um plano rápido, com movimentos bruscos tanto do personagem quanto da câmera, resultando em rápido efeito de estroboscopia.
826	2h44'23''	Plano conjunto	Câmera em movimento enquadra o pai reagindo à ação da mãe, empurrando-a para trás. É um plano rápido, com movimentos bruscos tanto do personagem quanto da câmera, resultando em rápido efeito de estroboscopia.
827	2h44'25''	Plano conjunto	Câmera em movimento enquadra o pai de frente, reagindo à ação da mãe, enquadrada de costas (ênfase nos cabelos), empurrando-a para trás. É um plano rápido, com movimentos bruscos tanto do personagem quanto da câmera, resultando em rápido efeito de estroboscopia.
828	2h44'26''	Câmera na mão/ Plano conjunto	Câmera na mão faz movimento brusco da esquerda (inicialmente sem enquadrar ninguém) para a direita, enquadrando a mãe parcialmente sendo segurada por três personagens.
829	2h44'28''	Panorâmica	Rápido movimento de panorâmica para a direita que não permite identificar qualquer objeto ou pessoa.
830	2h44'28''	Plano médio	Câmera ao nível do chão enquadra André deitado no terreiro. Ele está iluminado por luz que ilumina o chão por entre as folhas e galhos de árvore. André está em plano intermediário focado. Em primeiro e segundo plano, as pernas e pés das pessoas atravessam o quadro.
831	2h44'29''	Plano conjunto	A câmera está posicionada às costas do pai e enquadra a mãe, de frente, sendo segurada por outros personagens. A câmera faz movimento de panorâmica para a direita, associando com afastamento. É um plano rápido, com movimentos bruscos tanto dos personagens quanto da câmera.
832	2h44'30''	<i>Tilt</i>	Movimento de <i>tilt</i> para baixo para acompanhar o movimento do pai que cai de joelhos. Ele está sendo segurado por outro personagem pelo braço esquerdo. A câmera faz movimento para manter o quadro em que outros três personagens, além de Pedro, se aproximam para ajudá-lo.
833	2h44'34''	<i>Close</i> / câmera na mão	Câmera na mão faz movimento brusco, assim como os personagens, mantendo o pai enquadrado em <i>close</i> . É um plano rápido, com movimentos bruscos tanto dos personagens quanto da câmera.
834	2h44'39''	Plano detalhe	Câmera fixa, ao nível do chão, enquadra as flores vermelhas sendo levadas pelo vento. Este espaço do chão está iluminado com luz suave que marca a terra e também projeta as sombras das folhas e galhos de árvores no terreno onde Ana dança. Em segundo plano, as pessoas correm.
835	2h44'41''	Plano detalhe/ panorâmica	A câmera parte de um plano detalhe da mão de André remexendo as folhas secas no chão, para seguir em movimento de panorâmica para a direita, percorrendo as folhas que cobrem o corpo de André. O movimento termina quando o rosto de André está enquadrado em <i>close</i> . O lado direito do rosto dele está iluminado por luz suave e há luz de compensação no lado esquerdo. A profundidade de campo é pequena. Quando a lágrima cai do olho esquerdo para correr no rosto dele, há sutil mudança de foco.

836	2h45'01''	Subjetiva	De baixo para cima, a câmera enquadra os galhos e folhas das árvores em contraluz. É uma câmera subjetiva, que assume o ponto de vista de André. A câmera faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda. O foco é intencionalmente indefinido.
837	2h45'14''	Close	Câmera fixa posicionada ao nível do chão enquadra rosto de André em <i>close</i> . O lado direito do rosto dele está iluminado por luz suave e há luz de compensação no lado esquerdo. A profundidade de campo é pequena.
838	2h45'18''	Subjetiva	De baixo para cima, a câmera enquadra os galhos e folhas das árvores em contraluz. É uma câmera subjetiva, que assume o ponto de vista de André. A câmera faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda. O foco é intenso e intencionalmente indefinido. Uma folha seca entra em quadro, causando a sensação de que André coloca uma folha seca sobre o olho. A luz difusa incide diretamente na objetiva, provocando a formação de pequenas formas geométricas com o formato do diafragma.
839	2h45'26''	Close	<i>Close</i> de André colocando as folhas secas sobre o rosto, utilizando o braço direito que aparece em primeiro plano desfocado. A profundidade de campo é pequena. Folhas em segundo plano também estão fora de foco.
840	2h45'31''	Subjetiva	De baixo para cima, a câmera enquadra os galhos e folhas das árvores em contraluz. É uma câmera subjetiva, que assume o ponto de vista de André. A câmera faz um sutil movimento de panorâmica para a esquerda. O foco é intenso e intencionalmente indefinido. Uma folha seca entra em quadro, causando a sensação de que André coloca uma folha seca sobre o olho. A luz difusa incide diretamente na objetiva, provocando a formação de pequenas formas geométricas com o formato do diafragma. A folha preenche o quadro completamente, deixando a tela completamente escura.
841	2h45'44''	Crédito	...para meu filho Theo.
842	2h45'49''	Crédito	Selton Mello
843			
844	2h45'57''	Crédito	Raul Cortez
845	2h46'03''	Crédito	Juliana Carneiro da Cunha
846	2h46'11''	Crédito	Simone Spoladore como Ana
847	2h46'18''	Crédito	Leonardo Medeiros Caio Blat
848	2h46'25''	Crédito	Mônica Nassif Christiana Kalache Renata Rizek
849	2h46'34''	Crédito	Denise Del Vecchio
850	2h46'41''	Crédito	apresentando Pablo César Cândia Como André menino
851	2h46'48''	Crédito	direção, roteiro e montagem Luiz Fernando Carvalho
852	2h46'54''	Crédito	direção de fotografia Walter Carvalho
853	2h47'00''	Crédito	direção de arte Yurika Yamasaki
854	2h47'06''	Créditos	