

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
LINHA DE PESQUISA MÍDIAS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS  
NÍVEL MESTRADO**

**MAURÍCIO BORGES DE MEDEIROS**

***A DESIMAGEM* NO CINEMA: UMA IMAGÉTICA DE SENTIDOS  
QUE PERDURA NA SUPEREXPOSIÇÃO**

**SÃO LEOPOLDO  
2022**

MAURÍCIO BORGES DE MEDEIROS

**A *DESIMAGEM* NO CINEMA: UMA IMAGÉTICA DE SENTIDOS  
QUE PERDURA NA SUPEREXPOSIÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos — UNISINOS.

Orientador: Prof. Dr. João Ricardo Bittencourt

São Leopoldo  
2022

M488d Medeiros, Maurício Borges de.  
*A desimagem no cinema: uma imagética de sentidos que perdura na superexposição* / Maurício Borges de Medeiros – 2022.  
130 f. : il. color. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, 2022.

“Orientador: Prof. Dr. João Ricardo Bittencourt.”

1. Desimagem. 2. Cinema. 3. Imagem de superexposição. 4. Imagem técnica. 5. Direção de fotografia. I. Título.

CDU 659.3:77

MAURÍCIO BORGES DE MEDEIROS

**A DESIMAGEM NO CINEMA: UMA IMAGÉTICA DE SENTIDOS QUE PERDURA  
NA SUPEREXPOSIÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós- Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

**Aprovado em 4 de outubro de 2022.**

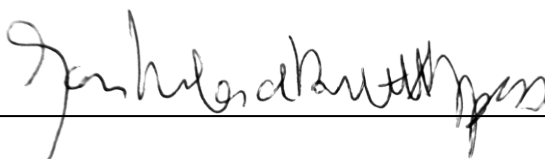
**BANCA EXAMINADORA**

---

**PROF. DR. MICHAEL KERR – UFPEL (PARTICIPAÇÃO POR  
WEBCONFERÊNCIA)**

---

**PROF. DR. TIAGO RICCIARDI CORREA LOPES - UNISINOS (PARTICIPAÇÃO  
POR WEBCONFERÊNCIA)**



---

**PROF. DR. JOÃO RICARDO DE BITTENCOURT MENEZES - UNISINOS  
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

## AGRADECIMENTOS

À família Medeiros e à família Kern. Doutores, e eu tentando ser mestre. Professoras, e eu tentando ser professor sendo aluno. Para que consigam enxergar as imagens do dia a dia entre as próteses e órteses, dentes e cáries.

À Marina, minha afilhada, que prefiro pensar ter me entendido neste tempo todo, e perdoado o período ausente. A pesquisa começou eu era velho e ela criança, hoje somos jovens.

À Marina Chiapinotto, colega fotógrafa, colega professora, coordenadora do Curso de Fotografia da Unisinos. Obrigado pelo apoio, e por ter me apontado Hiroshi Sugimoto, quando primeiro precisei de uma luz para enquadrar a superexposição. O capítulo 1 é em sua homenagem, e um dia já se chamou *A ideia de Marina*.

Aos coordenadores do curso de Realização Audiovisual da Unisinos, Vicente Moreno e Milton do Prado, pela paciência nestes momentos finais da pesquisa.

À Ana Paula da Rosa pelo apoio e sensibilidade de entender as dificuldades que um “estrangeiro” pode sentir quando de volta aos livros. Obrigado pelos conselhos nas orientações de matrícula.

À Sonia Estela Montañó La Cruz pelas sábias palavras e orientações, que por primeiro conseguiram me descolar das minhas certezas, e me fez ver que a ausência de imagem era uma imagem de ausência. Meu sincero obrigado a *la maestra*.

Aos amigos e amigas que me auxiliaram no caminho, agradeço. Na figura do colega André Luiz Sittoni de Oliveira e da colega Lisiane Fagundes Cohen procuro homenagear a todos e todas, dedicando o capítulo 5 desta pesquisa.

À Carol Regner agradeço pelas conversas sobre Benjamin e Bergson, espero ter estimulado com minhas narrativas sobre o PPG, e espero que sigas sua pesquisa nesta casa tão estimulante. Sigo à disposição para os fervorosos debates sobre imagem.

À João Ricardo Bittencourt, a quem ficou a responsabilidade de tocar comigo o fim desta pesquisa. Com prática e teoria soube construir uma ponte sólida que nem eu sabia existir, entre minha empírica e os teóricos. Obrigado pela dedicação, empenho e parceria. Sinto muito que eu o tenha feito quebrar uma promessa, mas espero que a pesquisa faça ter valido a pena.

À Fernanda Maria da Costa, Fernanda Kern em artes, e para mim. Dedico a ti a esta pesquisa, e as que juntos ainda iremos construir. Obrigado por transformar estes anos complicados em um período de imagens, vivível. A vida, em qualquer forma, é imagem. Cada dia um novo capítulo, novas ideias, propondo de imagens novos sentidos, e novas imagens. Muito desta pesquisa é reflexo de ti.

*Todo es hermoso y constante,  
Todo es música y razón,  
Y todo, como el diamante,  
Antes que luz es carbón*

José Julián Martí Pérez

## RESUMO

Este trabalho é um aprofundamento teórico sobre a imagem de superexposição no cinema sobre um prisma do método intuitivo. Com análise de 48 filmes, dos quais 18 compuseram amostragem final, inicia metodologicamente da *flanerie* em movimento de enquadramento do objeto empírico nos filmes (BENJAMIN, 2009). Deste modo, o empírico pautável é aberto, a imagem técnica de superexposição de cinema, proporcionou ser feito a cartografia e realizada dissecações nos diferentes filmes. Dos achados na dissecação, foi proposto um mapeamento de incidências de imagens de superexposição, analisadas e organizadas conforme seus sentidos coalescentes se faziam depreendidos. Distinguindo de meras ocorrências desmedidas, procedimentos de identificação e confirmação das incidências de superexposição significável nas imagens foram desenvolvidos e postos em prova, resultando em constante tensionamento do conceito da *desimagem*. A imagem de superexposição está enquadrada inicialmente por uma Tríade Identitária, que são procedimentos técnometodológicos desenvolvidos especialmente na pesquisa. A materialidade destas ocorrências foram uma evidência *desimagem*, e se apresentaram em uma dimensão de existência deste conceito, *desimagem*, como aquilo de imagético que busca sua nulidade, a caminho tecnicamente da superexposição plena. A pesquisa trabalha com o conceito de a imagem técnica de superexposição acabar por afirmar sua eloquência imagética, se permitindo perdurar em sentidos e ser significável. Os construtos depreendidos então foram arranjados por constelações relativas de verossimilhança e lógica física, construtos não realísticos e oníricos, construtos de lógica narrativa e de montagem, e dentro desta dialética de montagem mais um grupamento por eloquência de *elipses*.

**Palavras-chave:** *desimagem*; imagem de superexposição; imagem técnica; direção de fotografia.

## ABSTRACT

In this work is a theoretical deepening on the image of overexposure in cinema over a prism of the intuitive method. With analysis of 48 films, of which 18 composed final sampling, it begins methodologically the flanerie in motion of framing the empirical object in the films (BENJAMIN, 2009). With the empirical pautable opened, the technical image of film overexposure, provided cartography and dissections are performed in the different films. From the findings in the dissection, a mapping of incidences of overexposure images was proposed, analyzed and organized according to their coalescing senses were understood. Distinguishing from mere mismeasures, procedures for identifying and confirming the incidences of significant overexposure in the images were developed and put to the test, resulting in constant tensioning of the concept of *deimaging*. The image of overexposure is initially framed by an Identity Triad, which are tecnometological procedures developed especially in research. The materiality of these occurrences was evidence of image and presented themselves in a dimension of existence of this concept, *deimage*, as that of imagery that seeks its nullity, on the technical path of full overexposure. The research works with the concept of the technical image of overexposure end up affirming its imagery eloquence, allowing itself to last in the senses and be signable. The constructs then seized were arranged by relative constellations of likelihood and physical logic, non-realistic and dreamlike constructs, constructs of narrative and assembly logic, and within this assembly dialectic plus a grouping by ellipse eloquence.

**Keywords:** *deimage*; overexposure image; technical image; cinematography.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Fotografias do projeto <i>Theatres</i> , de Hiroshi Sugimoto.....	15
Figura 2 <i>Print</i> de página da <i>internet</i> sobre superexposição.....	26
Figura 3 <i>Print</i> de página da <i>internet</i> sobre superexposição.....	27
Figura 4 <i>Print</i> de página da <i>internet</i> sobre superexposição.....	29
Figura 5 Obras dos pintores Caravaggio, José de Ribera e Vermeer .....	34
Figura 6 Fotografias do projeto <i>C.E.N.S.U.R.A.</i> , de Julián Barón .....	36
Figura 7 <i>Frames</i> do filme <i>Blade Runner</i> (1982) .....	38
Figura 8 <i>Frames</i> do filme <i>Blade Runner</i> (1982) .....	40
Figura 9 <i>Frames</i> do filme <i>Stalker</i> (1979) .....	42
Figura 10 <i>Frames</i> do filme <i>Stalker</i> (1979) .....	43
Figura 11 <i>Frames</i> do filme <i>Stalker</i> (1979) .....	46
Figura 12 <i>Frames</i> do filme <i>Psicose</i> (1960) .....	49
Figura 13 <i>Frames</i> do filme <i>Psicose</i> (1960) .....	50
Figura 14 Obra de Gerard van Honthorst, <i>A Negação de São Pedro</i> (The Denial of St Peter).....	59
Figura 15 <i>Frames</i> do filme <i>A Lista de Schindler</i> (1993).....	63
Figura 16 <i>Frames</i> do filme <i>A Lista de Schindler</i> (1993).....	66
Figura 17 <i>Frames</i> do filme <i>A Lista de Schindler</i> (1993).....	67
Figura 18 <i>Frames</i> do filme <i>Vidas Secas</i> (1963) .....	73
Figura 19 <i>Frames</i> do filme <i>Rango</i> (2011).....	76
Figura 20 <i>Frames</i> do filme <i>A Fonte da Donzela</i> (1960) .....	78
Figura 21 <i>Frames</i> do filme <i>Contatos Imediatos de Terceiro Grau</i> (1977).....	79
Figura 22 <i>Frames</i> do filme <i>Contatos Imediatos de Terceiro Grau</i> (1977).....	81
Figura 23 <i>Frames</i> do filme <i>Rafiki</i> (2018).....	82
Figura 24 <i>Frames</i> do filme <i>Rafiki</i> (2018).....	83
Figura 25 <i>Frames</i> do filme <i>Irmão Sol, Irmã Lua</i> (1972) .....	84
Figura 26 <i>Frames</i> do filme <i>Rango</i> (2011).....	87
Figura 27 <i>Frames</i> do filme <i>A Fonte da Donzela</i> (1960) .....	88
Figura 28 <i>Frames</i> do filme <i>A Fonte da Donzela</i> (1960) .....	89
Figura 29 <i>Frames</i> do filme <i>Constantine</i> (2005).....	90
Figura 30 <i>Frames</i> do filme <i>Constantine</i> (2005).....	91
Figura 31 <i>Frames</i> do filme <i>Constantine</i> (2005).....	91
Figura 32 <i>Frames</i> do filme <i>Rocketman</i> (2019).....	93

Figura 33 <i>Frames</i> do filme <i>Rocketman</i> (2019).....	94
Figura 34 <i>Frames</i> do filme <i>Rocketman</i> (2019).....	95
Figura 35 <i>Frames</i> do filme <i>Contatos Imediatos de Terceiro Grau</i> (2019) .....	97
Figura 36 <i>Frames</i> do filme <i>Metrópolis</i> (1927).....	98
Figura 37 <i>Frames</i> do filme <i>Vidas Secas</i> (1963) .....	101
Figura 38 <i>Frames</i> do filme <i>Birdman</i> (2014) .....	103
Figura 39 <i>Frames</i> do filme <i>Ensaio sobre a Cegueira</i> (2008) .....	104
Figura 40 <i>Frames</i> do filme <i>Rango</i> (2011).....	105
Figura 41 <i>Frames</i> do filme <i>Contatos Imediatos de Terceiro Grau</i> (1977).....	107
Figura 42 <i>Frames</i> do filme <i>Esplendor</i> (2017).....	108
Figura 43 <i>Frames</i> do filme <i>Os Doze Macacos</i> (1995) .....	109
Figura 44 <i>Frames</i> do filme <i>Morangos Silvestres</i> (1957).....	110
Figura 45 <i>Frames</i> do filme <i>Morangos Silvestres</i> (1957).....	111
Figura 46 <i>Frames</i> do filme <i>Morangos Silvestres</i> (1957).....	111
Figura 47 <i>Frames</i> do filme <i>Morangos Silvestres</i> (1957).....	112
Figura 48 <i>Frames</i> do filme <i>Rocketman</i> (2019).....	113
Figura 49 <i>Frames</i> do filme <i>Psicose</i> (1960) .....	115
Figura 50 <i>Frames</i> do filme <i>Psicose</i> (1960) .....	116
Figura 51 <i>Frames</i> do filme <i>A Lista de Schindler</i> (1993).....	118
Figura 52 <i>Frames</i> do filme <i>A Lista de Schindler</i> (1993).....	119
Figura 53 <i>Frames</i> do filme <i>A Lista de Schindler</i> (1993).....	119
Figura 54 <i>Frames</i> do filme <i>A Lista de Schindler</i> (1993).....	120

## LISTA DE TABELA

Tabela 1 Tabela comparativa de ocorrência de expressões .....	86
---	----

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1.1 Ausência de imagem ou imagem de ausência?.....</b>	<b>15</b>
<b>1.2 Quando o lugar de fala é de dentro do filme.....</b>	<b>19</b>
<b>2 PROBLEMATIZANDO AS DUAS LUZES: APORTE TÉCNICO ESPECÍFICO DA CINEMATOGRAFIA .....</b>	<b>25</b>
<b>2.1 Exposição correta ou correta exposição? .....</b>	<b>25</b>
<b>2.2 A superexposição nas artes .....</b>	<b>33</b>
<b>3 A <i>DESIMAGEM</i> É IMAGEM QUE DESEJA PERDURAR.....</b>	<b>38</b>
<b>3.1 O simbólico túnel que dá à luz.....</b>	<b>41</b>
<b>3.2 Ampliando o <i>dinamic range</i>: <i>flare</i>, contra luz e silhueta, uma relações construída pelo excesso.....</b>	<b>47</b>
<b>3.3 Persistência da imagem ou imagem que perdura?.....</b>	<b>51</b>
<b>4 METODOLOGIA SUPEREXPOSTA E OS PROCEDIMENTOS TÉCNOMETODOLÓGICOS .....</b>	<b>56</b>
<b>4.1 Tríade identitária da <i>desimagem</i> .....</b>	<b>58</b>
4.1.1 Identificação de oposição .....	63
4.1.2 Desnaturalização.....	65
4.1.3 Desagregação.....	66
<b>5 O UNIVERSO DA <i>DESIMAGEM</i> .....</b>	<b>70</b>
<b>5.1 Construtos de representações físicas e de verossimilhança .....</b>	<b>71</b>
<b>5.2 Construtos não realísticos, oníricos e místicos.....</b>	<b>84</b>
<b>5.3 Construtos narrativos relativos à montagem.....</b>	<b>99</b>
5.3.1 As elipses que se criam.....	117
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>122</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>127</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta é uma pesquisa sobre a técnica de superexposição da imagem no cinema. Para tanto, permeará e mapeará aplicações no que concerne à sua área de representação e sua aparência, em suas características e potenciais maiores, buscando depreender sentidos que possam estar coalescentes. De modo sintético, a pesquisa aborda a técnica de expor uma imagem com excessiva quantidade de luz. Através de procedimentos tecnometodológicos desenvolvidos especialmente para sua identificação e confirmação, pensar os elementos mapeáveis nestas imagens que tragam alterações, nelas ou em áreas delas, bem como no plano, cena e narrativa geral do filme. Mas, como veremos, nada é simples no enquadramento da imagem de superexposição, seja no entendimento da técnica de expor, seja na percepção da imagem que tenha, por exemplo, um uso parcial de superexposição em sua composição; seja pelo enfoque de significação que desejamos identificar, elemento de extrema subjetividade e múltiplas interpretações.

É necessário objetivarmos uma linha de fluxo desde a criação da imagem até sua exibição, ou pelo qual explicarei mais adiante, as duas luzes. Estão estas duas luzes localizadas nos polos extremos de nossa amostragem de pesquisa, que são os filmes de cinema. Estas luzes estão relativas à imagem, desde sua concepção no *set* de filmagem, sob ponto de vista da câmera, até a imagem iluminada na sala de cinema, quando de sua projeção na grande tela. São então marcações de início e fim da imagem, ao menos em nosso fluxo de análise. Estas serão as duas luzes a serem consideradas na pesquisa: a *luz de set*, que ilumina a personagem no *set* de filmagem sobre condições técnicas específicas desejadas, e que está sendo operada e caracterizada tecnicamente, entre outros artificios, pela exposição; e a *luz na tela*, que banha a tela na sala de cinema apresentando uma narrativa imagética que são propícias aos filmes.

A natureza que fala a câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. (BENJAMIN, 1987, p. 94)

Enquadrando inicialmente a *luz de set*, proponho uma pequena odisséia pela imagem a fim de entendermos melhor a superexposição. A luz começa refletindo o objeto chegando até a objetiva; cruza o diafragma controlador que doutrina a quantidade de luz que passará; entrando no corpo da câmera e chegando até o *gate*, onde sensibiliza o negativo virgem ou registra no sensor (realidades analógica e digital, respectivamente). Obviamente, fui quase leviano nesta abordagem simplista. Mas ela nos basta para construir o porquê de pensarmos as duas luzes.

Sendo assim, a imagem de superexposição surge neste trajeto quando da exposição da imagem parte ou integral da luz que reflete o objeto chega a objetiva cruzando o diafragma com um “desarranjo”, um excesso. Esta luz em excesso constrói a imagem registrada com áreas ou integralmente muito brilho, com característica esmaecida. É importante que entendamos neste processo que uma imagem com superexposição não é gerada com muita luz, necessariamente, e sim com mais luz do que seria necessário para uma representação verosímil e em acordo com o que vemos. O que permite que a superexposição aconteça é luz, e um diafragma mais aberto do que seria necessário. Não necessariamente uma quantidade de muita luz. Ou seja, com pouca luz é possível se criar superexposição, desde que o controlador da quantidade de luz (diafragma) tenha condições técnicas e permita uma abertura maior do que a necessária.

A superexposição é um artifício técnico à disposição na construção de imagens cinematográficas, que tem seu uso determinado na filmagem, mas que ganha potência de significação na projeção, onde o filme de fato acontece em imagens. Todo o antes era potência para este momento de desenvolver-se mensagem e, aonde desejo chegar, significado. Ou seja, para chegar à *luz na tela* com determinada característica imagética, a imagem precisa estar pensada e executada quanto *luz de set*. Então a imagem de superexposição parte de uma construção relativizada na *luz de set*, mas ganha ênfase de percepção na *luz na tela*. Em suma, a imagem de superexposição, que é uma situação criada possível quando da *luz de set*, percebida com características de excesso quando na *luz na tela*, operando sentidos e auxiliando a construir significados que estão para a narrativa como elementos de identidade, identificação, de personagens, de lugares, de ambientes, de atmosferas etc.

Todo este fluxo é de onde partimos para pesquisar um algo menor deste todo, porém, mais potente, e que pretendo descobrir em características e, com sorte, identificar algumas de suas ocorrências em grupamentos identitários. Pretendo pesquisar o possível enquadramento da imagem de superexposição como uma *desimagem*, que inicialmente podemos caracterizar como uma imagem que opera em desejo inerente de não existir, em processo de autoanulação. Neste desejo incondicional de não ser imagem, explicita sua existência e acaba por definir-se *desimagem*, rica em significação. A *desimagem* é uma imagem que nega ser imagem, e uma de suas grandes evidências na qual se atualiza, e por acaso nosso pesquisável, é a superexposição, mais específico, nas imagens de superexposição na cinematografia.

Para além da *desimagem*, a pesquisa pretende um possível resultante da *desimagem*, que pensamos seja um sentido na qual a imagem assuma quando atualizada em superexposição, que chamamos por agora de *imagem duração*. No próximo subcapítulo faremos uma abordagem mais integral ao nosso objeto, exemplificando como se dará as buscas e apresentações dos

filmes, através das figuras constituídas por *frames* dos filmes; e apontando o teor de técnica cinematográfica e fotográfica que estará embarcada nesta pesquisa.

No subcapítulo 1.2 será feita a apresentação de meu lugar de fala em relação ao cinema, comentando de minha empiria e de minha busca na teoria por entendimentos que a prática já não satisfazia. Pensando em criar um fluxo de aplicabilidade destes construtos e achados, para a lógica do fazer cinematográfico, e em especial para a prática do profissional diretor de fotografia, um dos responsáveis maiores pela criação da imagem no cinema. Penso que esta pretensão seja a grande válvula motivacional desta pesquisa, encontrar elementos que ampliem a compreensão sobre a *desimagem* e que possam, em um fluxo de retorno, serem aplicados quando do criar a imagem, na *luz de set*.

Dito isso, adotando o método intuitivo *bergsoniano*, partimos para criação do problema definindo um misto que combina o virtual (um modo de ser) que dura no tempo e um atual (um modo de agir) que atua no espaço. Partindo do conceito de uma imagem que não deseja ser imagem, mas repleta de significações, na qual estou chamando de *desimagem*, como uma qualidade, um modo de ser. Logo, a *desimagem* é o nosso virtual. As materialidades pesquisadas são obras cinematográficas de diferentes gêneros, anos e países que possuam cenas com superexposição de luz. Assim, posso apresentar o problema de pesquisa: como a *desimagem* atualiza-se nas imagens superexpostas das produções cinematográficas?

Desta forma, o objetivo geral desta pesquisa é analisar e conceituar a *desimagem* como sendo um virtual que se atualiza perdurando nas imagens de superexposição no cinema.

A *desimagem* é luz de cinema que se atualiza em superexposição, produzindo uma imagem técnica, que chamaremos de imagem de superexposição. Nosso objeto está no que se atualiza e perdura nesta imagem em superexposição, na *desimagem*, e no que se atualiza possibilitando significação na imagem técnica de superexposição, e que por este movimento, desencadeia uma persistência de sentidos possíveis de serem decodificados, que perdurarão mesmo quando na ausência de representação objetiva na imagem. A análise que desejamos elenca práticas de subjetividade, e procura apreensões de significados nas imagens cartografadas que operem em *desimagem*, e que por dissecação tragam significações possíveis, que apliquem sentidos à imagem superexposta e, se possível, nos permitam dimensionar a participação desta luz na montagem do filme.

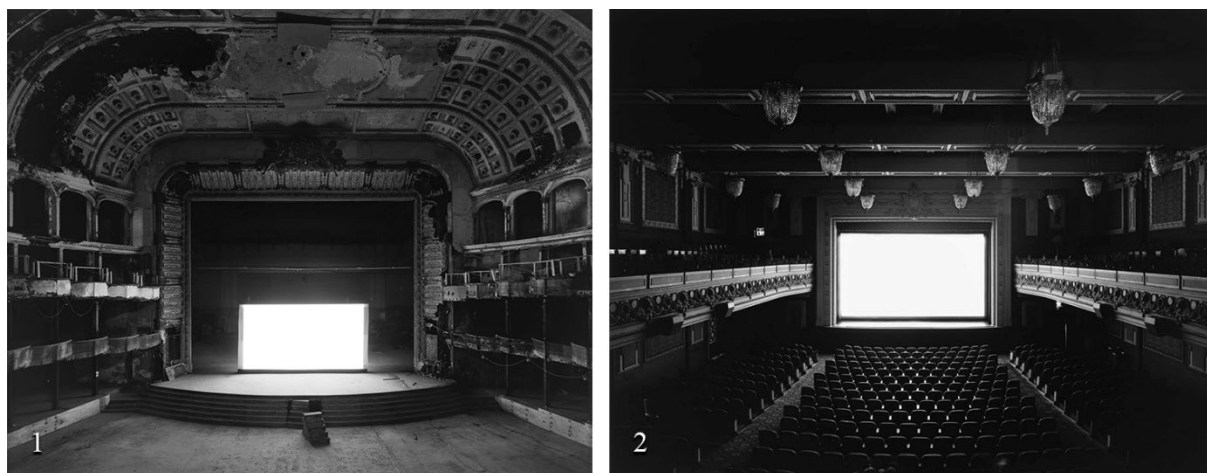
Quanto aos objetivos específicos:

1. Cartografar e dissecar imagens de superexposição em diversos filmes, elencando atualizações de *desimagem*;

2. Formar constelações que enquadrem as *desimagens*, agrupando por afinidades as diversas imagens mapeadas apontando para elementos afins pelos sentidos depreendidos;
3. Compreender os sentidos identitários que as imagens técnicas de superexposição ajudam a criar e o que elas dizem sobre si próprias e sobre o cinema;
4. Desenvolver conceitos e saberes destinados ao uso prático e aplicáveis na cinematografia e ofício da direção de fotografia.

### 1.1 Ausência de imagem ou imagem de ausência?

Figura 1 Fotografias do projeto *Theatres*, de Hiroshi Sugimoto



Fonte: Imagens extraídas de site oficial do artista.

Quando abordamos o tema superexposição de modo genérico, seus sentidos podem ser os mais vastos e sem propósito para a análise. Se restringimos o tema a superexposição em imagens os resultados seguem vastos, mas pode ocorrer propósito em algumas direções que oportunizam flexibilizar e subjetivar potenciais nas imagens de superexposição. Vejamos a seguir fotografias que constituem o ensaio fotográfico chamado *Theatres*<sup>1</sup>, de Hiroshi Sugimoto, e como seu trabalho fica envolvido por superexposição, com sutilezas na aplicação da técnica.

A obra de Sugimoto se constitui em um ensaio fotográfico *work in progress* que tem as primeiras fotos datadas dos anos 70, e últimas datam de 2015. Refletir sobre sua obra me parece uma maneira inicial de abrandar a generalidade que existe sobre o tema e buscar enquadrar a superexposição, ao menos seu potencial subjetivo. O trabalho de Hiroshi constitui fotografias

<sup>1</sup> Para buscar mais informações sobre o fotógrafo Hiroshi Sugimoto e seu projeto *Theatres* procure no sítio eletrônico oficial do autor: <https://www.sugimotohiroshi.com/>



analógicas de longa exposição de uma tela de cinema, na qual o período de exposição perdura todo tempo em que o filme leva para ser projetado. Ou seja, o tempo em minutos que o filme demora sendo projetado de seu início até seu fim, é o tempo que a câmera ficará expondo a imagem com a realidade que existira na sala de cinema, cuja única luz, presume-se, tenha sido a tela iluminada pela projeção do filme. Deste modo, ele cria um fluxo em sentido contrário ao proposto anteriormente por mim, onde a *luz na tela* é responsável por criar a *luz de set*, fazendo um encontro dialético em que um afeta o outro e vice-versa. Fato é que, na obra de Hiroshi Sugimoto, este recurso de exposição prolongada mostra-se eficiente e acaba por gerar uma fotografia linda, cheia de referências e evocadora de sentimentos e saudade. A fotografia de Hiroshi pode ser sintetizada pela expressão “perdurar”.

Ao analisar a obra *Theatres*, me perguntei em certo momento sobre qual fotografia havia gostado mais. Busquei por minha escolha, a imagem 1.2. Analisei tecnicamente que se tratava de uma imagem de um cinema, com uma tela em branco, exposta por longa duração. Nada mais. O ambiente se mostrava em forma, com uma aura, iluminado também em superexposição por contraluz, oriundo da reflexão do filme na tela. E nada mais que isso pode ser dito tecnicamente. Tecnicamente não, mas me deixei levar. Me dei conta que em minha tela (mente) havia algo mais que não somente a imagem em branco. Aquela tela me fez lembrar do antigo Cine Astor, na Benjamin Constant, na Zona Norte de Porto Alegre. Lembranças e memórias se atualizavam nela com a superexposição, o que me fazia intensamente saudosista. Mudei com aquela imagem. Outros devem mudar em sentido igual, similar ou, o que é mais provável, diferente. Alguém deve ter sentido tristeza, outrem nada sentiu. Não são importantes os enunciados de memórias e de sentimentos surgidos, mas sim, de que natureza surgem. No caso, são processos de atualização de memórias que se dão pela análise da imagem, a partir da profundidade e sentido pelo qual a imagem é processada. Novas decodificações e enunciados virão de nossas associações. Sentidos subjetivos, abstrações possíveis, diferentes possibilidades. Todas acontecendo de uma imagem simples, em uma tela de cinema. É tecnicamente também simples, como um negativo velado, mas é criticamente complexo, como uma memória se revelando. Se desprendermos tempo fruindo em um *scanning*, de certo mais elementos poderão se revelar daquela tela superexposta sem representação de nada. Mas como nada, se ela representa um algo de nada. Mais que isso, um algo para alguém na *desimagem*.

A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. (BERGSON, 2011, p. 155)

Das vezes que fui naquele luxuoso cinema Cine Astor, ainda mais grandioso pelo fato de eu ser criança na época, lembro da vez que assisti *Amadeus*, em 1984, e *Gonnies*, de 1985. Estava claro para mim, mais claro que a tela em superexposição, que na obra de Hiroshi estava passando um filme que vi. Evidente que os elementos da fotografia, de arquitetura e externos à tela, me remeteram ao cinema de bairro de minha infância, mas ainda assim o filme que imaginei passando não estava sendo projetado nas cadeiras ou nas paredes, e sim na tela em branco. Mesmo sabedor que Hiroshi nunca esteve em Porto Alegre nos anos em questão, e que as telas das fotografias foram tiradas longe de mim, ainda assim, naquela imagem estava passando *Adeus minha Concubina*, exato como eu assisti no Cine Astor. Porque mesmo não tendo tecnicamente imagem alguma na tela senão a superexposição plena, ainda assim, a foto me fez olhar para um passado, e ali se atualizar memórias e empatia. *Desimagem*. Por isso gostei da imagem. Pela imagem tive afeto. Pelo que havia de lembranças minhas, se atualizando na tela.

Apresentando Sugimoto e seu ensaio, tento pinçar dois aspectos que servem para balizar a imagem de superexposição que pretendo: o aspecto estritamente técnico, que compõe a imagem através de ordens, códigos e sentimentos que podem ser decodificados e apreendidos; e o aspecto da imaginação, dos aspectos memoriais e significativos que este exercício de construção e decodificação tecnocultural propicia. No subcapítulo 4.1, trarei a explicação de alguns procedimentos tecnometodológicos que penso estarem na pesquisa como decodificadores tecnoculturais. Quanto ao aspecto técnico analisados e resultantes do trabalho de Sugimoto, vale reafirmar que estas fotografias não representam imagens de superexposição para análise nesta pesquisa, na medida que podem ser caracterizadas por terem substancialmente a superexposição plena, e não apresentam desenho algum de luz, onde a superfície de superexposição esteja em contraste com outras áreas com outras características de exposição. Além, claro, de ser tratarem de fotografias. Mas por permitir a profundidade de significação memorial que apresentei, este exemplo propiciou aprofundamento interessante e em sentido aos que desejamos na pesquisa. Nosso fluxo busca por imagens de cinema, que neste sentido são imagens contínuas.

O que significa que a diferença entre ler linhas escritas e ler uma pintura é a seguinte: precisamos seguir o texto se quisermos captar sua mensagem, enquanto na pintura podemos apreender a mensagem primeiro e depois tentar decompô-la. Essa é, então, a diferença entre a linha de uma só dimensão e a superfície de duas dimensões: uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá, mas pode mostrar como lá chegou. A diferença é de tempo, e envolve o presente, o passado e o futuro. (FLUSSER, 2007, p. 105).

Existem dois parâmetros a serem seguidos pela pesquisa, um embasamento técnico sobre o fazer cinematográfico, em especial a construção da imagem pelo diretor de fotografia; e a fundamentação teórica que estruturará a pesquisa, dando subsídios para chegarmos à análise. O embarque dos saberes artísticos e técnicos da pesquisa, que compõem meu empírico, somente são potentes e colaboram a esta pesquisa, quando são convocados pelo pesquisador. Esta coexistência e, principalmente, ordem hierárquica precisa estar nítida. Parece claro, mas para mim foi a grande mudança pela qual tive de passar para que a pesquisa começasse a alcançar resultados. Com esta obliquidade apresentada, procuro explicar o porquê vejo necessário o embarque na pesquisa de fundamentos técnicos específicos do ofício do diretor de fotografia. Mas estes saberes estarão sempre e somente quando se fizer necessários, no desenvolver constante da pesquisa estará o pesquisador, e não o técnico cinematográfico.

Pelas diversas apresentações nas atividades acadêmicas do mestrado, senti muitas vezes que era necessário explicações mínimas sobre a técnica usada para que eu conseguisse alcançar o nível de especificidade desejado. Então, como um cercado, para separar o exemplo específico do uso mais comum, vejo necessidade dos conceitos técnicos práticos. Talvez não seja usual em pesquisas na área de comunicação este tipo de embarque, mas insisto que pode ajudar muito na construção dos exemplos e para explicação na cartografia e dissecações que se seguirão. Longe de ser pretencioso, contrário disso, a vontade é que deste modo, trazendo saberes específicos do ofício e do pensar imagem pelos que a fazem em um *set* de filmagem, eu possa contribuir para uma alfabetização audiovisual e gerar um equilíbrio entre o que é o tema abordado e o que é compreendido. Reitero, estes saberes serão sempre trazidos pelo pesquisador, quando ele sentir a necessidade de embarcar saberes mais práticos e específicos. Mas o fluxo pretende que o técnico seja supervisionado pelo pesquisador, sempre.

Para tanto, trarei para a pesquisa alguns profissionais diretores de fotografia e fotógrafos que escreveram livros sobre o ofício da direção de fotografia, e sobre a construção da imagem. É minha ideia fazer uso desta fundamentação específica de modo periférico, andando em paralelo, trazendo luz sobre práticas e saberes específicos quando necessário. Então, sabendo que eles poderão ser trazidos do paralelo para integrar a descrição da pesquisa, vale comentar que os nomes de Ricardo Aronovich, Edgar Moura, Sven Nykvist, Néstor Almendros e Ansel Adams podem surgir conforme necessidade de explicitação de ideias ou aspectos técnicos.

Quanto mais efeitos, melhor é a fotografia. Porém as imagens de um filme não devem existir por elas mesmas. Não existe nada mais fácil do captar imagens belas, espetacularmente iluminadas e enfeitadas por efeitos, e não existe nada mais difícil

do que capturar imagens que fiquem subordinadas a ação e que conte a história. (NYKVIST, 2002, p. 235, tradução nossa)<sup>2</sup>

Sven Nykvist, um grande diretor de fotografia sueco, exemplifica um olhar quase inocente e minimalista, que por vezes alguns profissionais conseguem alcançar. O que me parece, tendo lido obras de tantos autores de imagens cinematográficas, de Sven Nykvist (2002), Edgar Moura (1999) e Ricardo Aronovich (2004), por exemplo, é que toda imagem criada com aparente displicência teve, em sua maioria, grande esforço de construção de sentidos. Nada está por acaso em imagens cinematográficas, e nestas implicações está a imagem de superexposição. Neste sentido que penso a exposição cinematográfica e fotográfica frente a todas outras técnicas existentes e que se criam com a modernidade. A exposição é um elemento basilar e simples na fotografia e cinema, mas nunca deveria ser vista por um olhar de simplista. Pelo contrário, por ser simples é genioso.

As imagens de superexposição são por si o alvo da pesquisa, em toda sua possibilidade de representar e existir, imagens em que a luz tem uma atualização central na hora de produzir significados à imagem e ao filme. São importantes os elementos indiciários na presença da superexposição, por exemplo, como as grandes áreas brancas em uma imagem que mostra uma janela. Sugere, instiga. É importante porque nos conta que estamos no Havaí, por exemplo, em uma manhã de sol, quente, em uma casa de frente para o mar. Nos conta tanto quanto o canto das gaivotas que surgem da banda sonora.

É importante também dizer que esta breve incursão em outras mídias, considerando fotógrafos e artísticas plásticas, tem uma espécie de intencionalidade arqueológica, em escavar outros territórios a fim de revelar que imagens superexpostas também estão nestes outros lugares, ou seja, não é algo exclusivo das imagens cinematográficas.

## 1.2 Quando o lugar de fala é de dentro do filme

A luz sempre manteve enorme influência sobre minha vida. Na escola, passei um período de extra aprendizagem durante o final do primeiro grau e segundo grau inteiro, quando fiquei monitor do laboratório de física. A Mecânica era o campo de estudo que me atraía, mas a Ondulatória me cativara. Me dediquei bastante em tentar compreendê-la. Digo tentar por dois motivos: pela vastidão dos saberes que existem no ramo da Ondulatória, e em especial a cadeia

---

<sup>2</sup> “Cuantos más efectos, mejor fotografía. Pero las imágenes de una película no deben existir por sí mismas. No hay nada más fácil que conseguir imágenes hermosas, aparatosamente iluminadas y adornadas con efectos, y no hay nada más difícil que tomar imágenes que se subordinen a la acción y cuenten la historia.”

luminosa; e porque estes conhecimentos não me satisfizeram por pleno, havia um certo algo de potência na luz que extrapolava a física, mas que eu necessitava transpor. Neste mesmo período de estudos, mais especificamente no início do segundo grau, tive minhas experiências na política estudantil, o que me levou a frequentar espaços culturais da cidade, sobretudo os teatros. Estar em um espaço de teatro fora do sistema de espectador, no cotidiano atrás das cortinas, constrói novas lógicas. Nunca me atraiu o processo mercantil que engloba a produção dos espetáculos, nem tão pouco os fazeres cenográficos; mas o processo de iluminação e construção de atmosferas pela luz era sedutor. Trouxe um pensamento de que a experimentação com fontes luminosas, aquelas que existiam naqueles espaços, um alumbramento mágico pelo qual desejava desvendar o truque. Ficou-me a semente de que há espaço nas artes, na vida, para a elaboração lógica e construção de sentidos através da luz. Este foi um primeiro grande marco de minha relação com a luz, quando consigo transpor do espaço de espectador das artes para um apreciador despido da mística, podendo ter um olhar de análise crua, com uma crueza ímpar, de quem chegou da lógica física para descansar em um jardim encantado. Evidentemente, há um grande algo de sonho nesta narrativa de jornada, mas logo chegarei à confluência dos caminhos, que trará da narrativa lúdica o tema da pesquisa. Neste momento descobri que a luz era adorável.

Em um segundo momento de estudos, cheguei a titubear entre dois cursos, Comunicação Social e Física Médica. Por mais que gostasse, desisti da física naquele momento pois eram muitos parâmetros e ritos que me engessavam com velocidade e profundidade. Em contraponto, para satisfação de um desejo por descobertas, no curso de Publicidade e Propaganda eu tive contato com outra luz, uma luz diferente. Nas aulas de Fotografia e de Fotografia Publicitária tive contato com a construção da imagem, partindo do viés da montagem de *setups* de luzes, em um exercício de replicação de referências. Ainda que não existisse originalidade neste exercitar replicando alguma luz em imagens da *Vogue* ou *Elle*, ainda assim, havia a adaptação dos equipamentos disponíveis, e esta adaptação era intensa. Para conseguir desenvolver as imagens de maneira minimamente similares, era preciso muita criatividade, e enorme quantidade de paciência e perseverança. Os resultados eram burlescos, mas os processos riquíssimos em aprendizagem. Deste modo descobri que a luz era também algo intenso fora dos preceitos de frequência e comprimento de onda, e fora dos palcos. Neste momento eu percebi que a luz era registrável.

Na Comunicação Social comecei então a me aproximar das práticas que traziam a luz em seu devir, em sua grande maioria atividades acadêmicas que tinham a construção da imagem como elemento, Produção Audiovisual (naquele momento ainda segmentada em cinema e

vídeo), e Fotografia em Geral (porque havia ao menos dois ramos claros na fotografia naquele momento, fotografia jornalística e fotografia publicitária). Desenvolvi imagens em estúdio e em externas para disciplina de publicidade, nas ruas e praças para as disciplinas de jornalismo, mas nada me marcou tanto como produzir imagens com a luz contínua para disciplinas de cinema. Nas práticas universitárias relativas ao audiovisual consegui encontrar uma luz mais efêmera e significativa. Ela se refratava, intensificava, diminuía ou excedia, conforme definição pessoal de quem dirigia o projeto audiovisual. Não importava quem ou onde, mas sim que a luz poderia ser dominada, recriada, sugerida, entortada, morta e renascida; e isso não era mais o mágico, e sim era o próprio truque do mágico se revelando e reinventando. Neste momento descobri que a luz era palpável.

Em uma progressão natural, antes de estar formado com Publicidade e Propaganda, eu já abandonava a área de Produção Gráfica, que havia me ajudado a pagar a faculdade até aquele momento, para tentar me dedicar somente ao audiovisual. De certo modo foi um abandono da comunicação como a lógica acadêmica propunha, empregado mal remunerado ou *freelancer*, direção de arte ou redator, agência ou agência. Por um período de 5 anos eu trabalhei em todos os setores de uma produção audiovisual, na grande maioria em funções de produção, algumas conjugadas ao setor de Direção de Arte (produção de objetos, produção de locações, contrarregra). Em certo momento consegui meus primeiros trabalhos em equipes de câmera de peças audiovisuais publicitárias ou institucionais, ainda em processo de registro da imagem em película cinematográfica fotossensível. Lembro de um comercial em que eu era terceiro assistente de câmera, responsável pelo carregamento dos *chassis* com negativos de 35 mm. Passava 20 horas no interior de uma van transporte de câmera (naquele momento ainda kombi) carregando negativos ao mesmo tempo em que o diretor filmava. Cada rolo de 400 pés tem por volta de 3 minutos e poucos segundos de imagem que pode ser filmada (depende da duração com que se faz as claquetes de rolo e exposição de cartões de cor e cinza) e demora por volta de 10 minutos até 12 minutos para ser carregada (isso depende dos *chassis*, tamanho de rolo e bitola, mas 10 minutos é uma média bem aplicável). 4 rolos por hora; por 20 horas; por 122 metros (comprimento de filme negativo em uma lata de 400 pés de 35mm ou 16mm), chegamos a 9 quilômetros e 600 metros. Comento isso porque são informações que constituem a realidade do tempo em que venho, quando para fazer um comercial eram quase 10 quilômetros de filme negativo e uma pessoa somente para este carregamento, e que precisava ser processado

(revelado, fixado, copiado em positivo, telecinado<sup>3</sup>) para que alguns dias depois se pudesse ao menos assistir ao que foi feito, com esperança de que nada nesta enorme cadeia produtiva não tivesse dado errado, e comprometido o registro da imagem. E com o tempo, depois, você ver *em passant* o comercial em que trabalhou por dias seguindo seu curso de 30 segundos pela televisão sempre ligada de um café. Não conseguia me identificar com o material daqueles comerciais, até porque para mim eles não faziam sentido em imagem, deste modo não me traziam identificação com a narrativa. Neste período descobri que pela luz se justificava enorme aplicação de verba, no desenvolver de imagens em um fluxo contínuo e desigual em sua frágil estrutura produtiva. O tempo de “kombi” era inversamente proporcional aos recebimentos e poder de sugestão.

De volta ao relato, em certo momento ficou necessário eu escolher pelo setor de câmera, para que eu pudesse estar mais na presença da construção de imagens, vivenciar mais de perto esta construção através de aparatos luminosos. Me tornei um assistente de câmera cinematográfico em tempo integral, e no devido momento, por volta de 1998, consegui meu primeiro trabalho como diretor de fotografia de um curta-metragem. Ainda em película, o curta chamado de *Miopia*, de direção de Muriel Paraboni, colega de pós-graduação em Produção Cinematográfica na PUCRS. Este projeto demandou enorme aplicação de conhecimento, conhecimento que eu nem tinha (mas tive de ter) para conseguir que ficasse finalizado. Deste modo começou outra grande confirmação sobre a luz nas artes, saberes que carrego até hoje: não há certo e errado. Há sim o construído, que é construído do momento. Nasce da conjugação das capacidades logísticas e financeiras da produção, acrescidos de mais os potenciais saberes técnicos trazidos; e, para os autores, há ainda a memória de planos do que se desejava ter sido construído. Este ponto último relativo aos autores<sup>4</sup> é uma reflexão que trarei mais adiante na pesquisa, que trata sobre as duas luzes que o cinema tem, a luz que constrói a imagem, e a luz que é da imagem construída; luz pelo ponto de vista da câmera e luz que se apresenta do filmado na tela.

---

<sup>3</sup> Telecine é o processo de *transfer film to tape* realizado em laboratório de cinema, responsável pelo processo de pós do negativo cinematográfico. É a transferência do filme, de seu material em película, negativo ou positivo, para sistema de vídeo analógico (como era antigamente no contexto da frase), ou digital.

<sup>4</sup> Há muito debate no atual sobre o que pode ser considerado como autores das imagens cinematográficas. Além da direção geral da obra, se fala sobre um conjunto de autoria com a direção de arte e direção de fotografia, este último responsável pela cinematografia. Direção de arte e direção de fotografia criam um conjunto técnico de elementos que propicia o surgimento do ambiente fílmico do filme. Este tema é controverso, e os debates seguem, sobretudo na ABC, Associação Brasileira de Cinematografia. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/sobre-a-autoria-das-imagens-cinematograficas-2/> E <https://abcine.org.br/site/a-abc-e-a-questao-dos-direitos-autorais-para-os-diretores-de-fotografia/>

Este prólogo foi necessário para trazer algumas informações sobre a presença da luz em minha vida, desde a origem estudantil até o profissional de audiovisual que sou hoje, que trabalha com a produção de imagens usando uma série de dispositivos, mas que tem como recurso principal a luz. Deste modo, com esta introdução pretendo demonstrar que a luz que constrói a imagem é meu objeto empírico, em especial a sua existência lógica na imagem de cinema, que é a exposição, e mais especificamente uma distensão possível desta luz produzida pelas lentes do cinema, exposta com excesso de luz, que é a imagem de superexposição.

Esta pesquisa tem como objetivo desenvolver, cartografar e analisar imagens de superexposição no cinema, e deste modo elencar possíveis sentidos que possam estar coalescentes nestas imagens, indiciando por análise filmica aqueles elementos memoriais e imaginários que podem ser depreendidos. Esta decodificação de imagens de superexposição no cinema busca propor uma análise maior, sobre a intenção e a elaboração delas, dando alguma luz sobre métodos ou técnicas utilizadas em suas composições.

Como síntese de minha motivação, e de minha admiração pela intensa criatividade disposta pelos diretores de fotografia em geral, exponho aqui uma das frases mais emblemáticas que tive contato em minha vida, de um *maestro* da cinematografia. Raúl Rodríguez, quando em filmagem de um exercício em Havana:

*“– Como os antigos egípcios iluminavam no interior da pirâmide para que conseguissem trabalhar? Com tochas... e morrer sufocados? (pausa) – Não, entortando e desentortando a luz solar. Refletindo e filtrando. Fazendo ela ir mais longe, outrora mais perto. Em suma, operando com espelhos para reconfigurar esta luz.”* (Raúl Rodríguez<sup>5</sup>, diretor de fotografia cubano e professor universitário, em depoimento ao autor em 2002)

De quando decidi por estudar a superexposição, carrego ainda a enorme admiração por imagens de cinema que sejam construídas com este elemento, pela plasticidade que apresentam, mas muito pela coragem dos diretores de fotografia de comporem com recurso tão difícil de conjugação. Seu uso em conjunto com outros diversos dispositivos do catálogo técnico do profissional diretor de fotografia pode trazer extrema dificuldade, e demanda enorme planejamento. O simples controle de sua aparência já se faz complexo, requer enorme controle

---

<sup>5</sup> Raúl Rodrigues é um diretor de fotografia cubano, e professor na EICTV, Escuela Internacional de Cine y Televisión, na cidade de San Antonio de los Baños, em Cuba. Todas suas aulas eram repletas de falsas indicações e perguntas em suspense, para que pensássemos sobre tudo antes de elaborarmos nossas decisões. Pude ser seu aluno no ano de 2002. Deixei espaço para esta nota e citação a este profissional pela criatividade e simplicidade pela qual ele desenvolve seu olhar sobre a luz. E porque esta afirmação me acompanha no dia a dia, e indicia o enraizamento que a luz tem em minha vida, fazendo quaisquer de suas aparições um observável, até aquilo que está no passado, e, portanto, não pode ser vivenciado, mas pode ser reivindicado para debate.



sobre as fontes luminosas e, por vezes, enorme quantidade de equipamentos para propor este controle, sem mencionar a opção certa pelo melhor suporte, entre os negativos e sensores disponíveis. Daí minha admiração. E no mestrado descobri que a luz é investigável.

## 2 PROBLEMATIZANDO AS DUAS LUZES: APORTE TÉCNICO ESPECÍFICO DA CINEMATOGRAFIA

A superexposição é um termo complexo de ser pesquisado, e potencialmente utilizado de diferentes maneiras, com significado por vezes paradoxais em relação ao campo imagem cinematográfica. O termo superexposição tem diversos enquadramentos e interpretações, e surge na atualidade em quantidade quando relacionado com a excessiva exposição midiática. Sua recorrência está na atualidade de diversas profundidades e atribuições, que podem estar pelo viés psicológico, em relação a exposição cotidiana e por tempo alongado de atores sociais em espaços da *internet*, por exemplo; mas podem estar em fluxo contrário, do espectador infantil e a sugerir excessiva exposição à violência, em outro exemplo, condicionando ao seu cotidiano alusões as armas, explosões e lutas.

### 2.1 Exposição correta ou correta exposição?

Quando exercemos filtragens sobre a palavra, traduzindo a expressão para inglês (*overexposure*) ou em associações mais simples, relativas à fotografia (como “filme superexposto”, entre outras associações) ou direção de fotografia<sup>6</sup>, começa a existir com mínima presença alguns indícios de escritos e pensamentos que perpassam o tema em trabalhos e sítios eletrônicos. Ainda assim, abordam o tema superexposição ou de modo indireto, o que pode contribuir para nossa pesquisa, mas na grande maioria tratam o assunto com muitos erros, generalizados. São distorções em que, muitas vezes, os processos estão descritos de maneiras lacunares, e sem ao menos manter mínima nomeação adequada. Não há em nenhum destes achados algum material específico que possa ser considerado para a pesquisa no que concerne as informações estarem distorcidas, no sentido que se deseja dar neste estudo. Um exemplo são as inúmeras publicações de tutoriais ou métodos caseiros para “consertar” a imagem superexposta, o “estouro” da luz. Veremos a seguir que considerar uma imagem de superexposição como sendo um erro ou algo indesejado, é bastante comum, inclusive entre estudiosos da cinematografia e fotografia em geral. Arriscaria a dizer que entre profissionais do

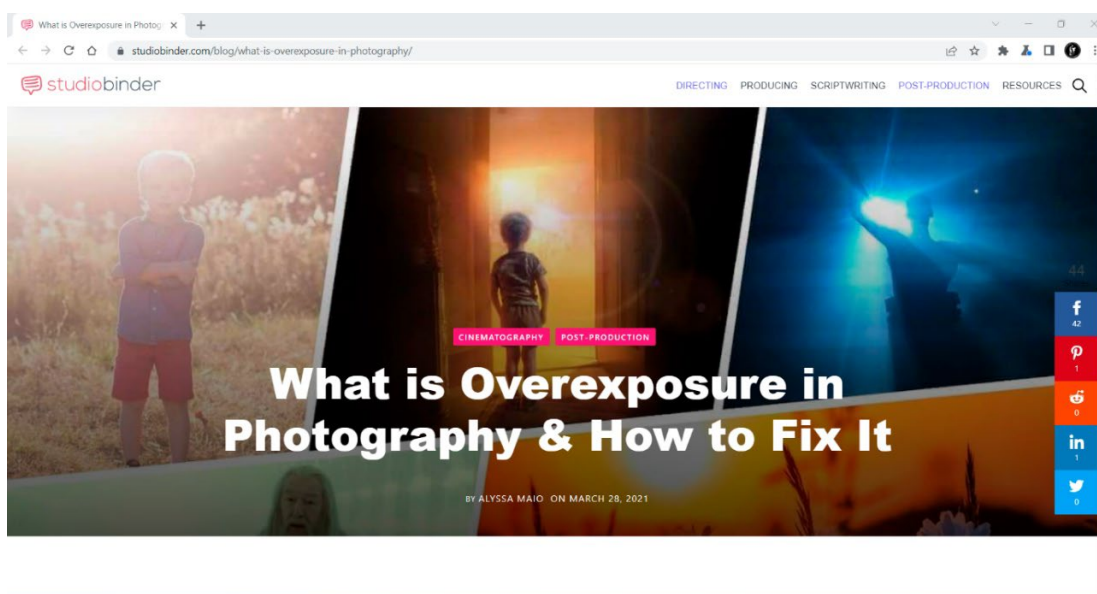
---

<sup>6</sup> Neste trabalho chamaremos de fotografia aquela que desenvolve imagem única, podendo ser várias imagens únicas, feita por elementos de luz; e chamaremos de direção de fotografia ou cinematografia aquela imagem que tem relação de ter sido produzida com iluminação contínua em sua maioria, e constituída de sequência de imagens compondo percepção de imagem contínua, seja frequência em *frames* por segundo, seja para projeção em 24 fotogramas por segundo, a exemplo da cinematografia analógica.

cinema, com exceção dos diretores de fotografia e estudiosos da área, este é um conceito muito subjugado às interpretações, como um estereótipo que exerce aprisionamento.

Analisando breves achados que exponho aqui, podemos ver o que chamo de distorções na percepção e compreensão da imagem de superexposição. Trago aqui nas próximas Figuras, 2, 3 e 4, como exemplos do que chamo de ruídos ou erros no debate e enfrentamento da questão. Há diferentes lógicas possíveis e compreensíveis nestes exemplos; mais ou menos comerciais, com maior ou menor apuro técnico, linguagem mais direta e amadora ou para quem tem mais expertise. De tudo um pouco você encontra, mas os exemplos que trago tem uma coisa em comum que me deixou intrigado, e até certo ponto descontente: uma grande maioria dos *sites*, alguns conhecidos e reconhecidos, trazem uma linguagem e composição da matéria sobre um prisma de aula, ou de *review*<sup>7</sup>. Este aspecto de aporte de linguagem de aula me deixou intrigado, porque afora isso, nada mais nas páginas apontavam para serem ou estarem comprometidas com entidades de ensino, ou maestria de ensino. E traziam muitos equívocos, a meu ver, no que concerne ao enquadramento da superexposição, como veremos.

Figura 2 *Print* de página da *internet* sobre superexposição



Fonte: Imagens extraídas de site da internet<sup>8</sup>.

Este exemplo representa os maiores achados, e com certeza o maior número de *sites* e revistas que pude levantar. Considera a superexposição sobre um único prisma de ser erro, e se

<sup>7</sup> Os *reviews* são análises técnicas muito comuns na atualidade, sobretudo com respeito a equipamentos e acessórios, com um cunho de análise de performance e/ou custo-benefício.

<sup>8</sup> MAIO, Alissa. **What is Overexposure in Photography & How to Fix It**. Disponível em: <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-overexposure-in-photography/> Acesso em 15 set. 2022.

limita definir sua existência sobre este viés. A meu ver não há nada de correto em definir a superexposição como um erro, e deste ponto sugerir a relação fotográfica a se construir. Deste modo, através deste tipo de afirmação, a superexposição tem um destino somente possível que seria de ser analisada como erro, e desencadear processos de aprendizado no sentido de corrigi-la. Primeiro, não se deslumbra o como concertar o que supostamente foi um erro, e sim o resultado deste erro. Ao invés de abordar o que houve pretensamente como equívoco técnico na exposição, procura *magicamente* dar aporte técnico para *fix it*, corrigir o erro. Ademais, deixa de fora uma análise da imagem em si, e todos os sentidos possíveis de serem depreendidos de uma imagem de superexposição. Sem profundidade e subjetividade, os achados da pesquisa que vão neste sentido somente existem enquadrando a superexposição como um grande erro. Erro deles, aprofundemo-nos.

Figura 3 Print de página da *internet* sobre superexposição



Fonte: Imagens extraídas de *site da internet*<sup>9</sup>

A Figura 3 apresenta outro erro recorrente na pesquisa sobre o tema superexposição na *internet* e em literatura específica, em livros, produção acadêmica e revistas: a superficialidade ao abordar o tema. Como podemos ver, existem duas afirmações erradas e contraditórias na Figura 3, e podemos começar nossa crítica por “expor o filme a muita luz”. Esta afirmação pode levar ao falso entendimento de que seja necessária muita luz para que aconteça a superexposição. É verdade, é preciso muita luz chegando ao sensor ou negativo para acontecer

<sup>9</sup> MATT. **What Is Overexposure?** Definition & Examples In Photography & Film. 2022. Disponível em: <https://filmlifestyle.com/what-is-overexposure/> Acesso em 20 set. 2022.

superexposição, mas em nada pode ser afirmar que a fonte geradora deste processo precise ser intensa, ou extremamente intensa. Lembremos novamente que o que regula a quantidade excessiva de luz são fatores técnicos na lente e câmera, e ainda no negativo, no caso de cinematografia analógica. Mas quem diretamente opera regulando a quantidade de luz é o diafragma. Ou seja, existe condições técnicas em que uma fonte de luz fraca, uma lâmpada incandescente de 40w antiga, por exemplo, construa uma imagem com superexposição em uma grande área próxima à fonte, se as condições de diafragma assim permitirem. Então é equivocada a ideia de que seja sempre necessária muita luz para gerar superexposição porque permite confusão entre o excessividade ter de estar na fonte, e somente no registro.

Um outro problema achado e que está representado na Figura 3 é a afirmação generalista de que superexposição seria uma imagem *desbotada*. Entre vários erros das afirmações, a generalização me parece ser a mais complexa porque parecer estar se referindo a uma imagem integralmente superexposta, em sua área sensível e de registro inteira. Realmente, uma superexposição plena, onde não haja desenho de luz algum e somente a abertura do diafragma permitindo entrada excessiva de luz, poderia ser descrita como tendo um *desbotamento* do que ali era para estar registrado. Mas uma imagem de superexposição pode ser entendida por ter áreas de superexposição e diferentes níveis de superexposição, e seu resultado mostrar uma imagem de intenso desenho de luz, o que não poderia ser chamada de desbotada sobre circunstância nenhuma. Veremos um pouco mais sobre este desenho de luz que opera com superexposição no subcapítulo 3.2. A aplicação da superexposição é vasta na cinematografia e na fotografia, e se formos enquadrá-la de modo simplista ou generalista acabaremos por gerar uma distração ou distorção do entendimento da técnica, pois abreviaremos a criatividade possível, pré-condicionando que seu uso necessariamente obterá um resultado *lavado* e *desbotado*, o que não é verdade.

A Figura 4 apresenta uma curiosidade. Trouxe este *print* de tela porque foi comum encontrar a expressão “exposição correta” nos achados sobre superexposição na *internet*. Claro, se considerarmos que a superexposição é um erro, algo indesejado que ocorreu quando da exposição da imagem, por lógica deverá existir uma exposição correta. Pois este foi um único achado que traz menção sobre haver uma exposição correta levando aspas. Na figura podemos ler que, primeiro, as aspas condicionam a pergunta a uma relativização da existência ou não sobre se algo é correto quando tratamos de exposição; segundo, na resposta a explicação apresenta uma lógica não vista nas outras figuras, e de grande importância, a criatividade. Em suma, apresenta uma lógica de vastidão sobre a exposição no que concerne sua percepção,

incluindo proposição de dependência de humor, emoção e sentimentos que podem ser transmitidos pela devida exposição.

Figura 4 *Print* de página da *internet* sobre superexposição



Fonte: Imagens extraídas de *site da internet*<sup>10</sup>

Resolvi propor um casamento entre todos estes achados, de maneira a serem mediados pela citação de Ansel Adams logo a seguir. Proponho que a exposição correta não exista, e sim que exista a correta exposição, aquela que dialoga com o que se deseja propor à imagética, e que fica como atmosfera no filme. Proponho que a superexposição possa ser considerada um erro, mas que esta não seja considerada sua única existência. E para fins desta pesquisa, não haverá superexposição errada, porque até mesmo o erro na imagem de cinema é um erro técnico, pensado e articulado tecnicamente.

Conhecer os perigos da superexposição e da subexposição ajudará ao estudante a apreciar a importância de ser cuidadoso ao expor. Por enquanto, uma breve descrição será suficiente; essas situações serão mais bem compreendidas após a leitura dos capítulos sobre o Sistema de Zona e sensitometria. Gostaria de enfatizar que os termos "superexposição" e "subexposição" referem-se a *erros* de exposição; quando uma exposição se desvia intencionalmente da exposição normal, prefiro usar os termos aumentados ou diminuição da exposição. (ADAMS, 2001, p. 36, tradução nossa)<sup>11</sup>

<sup>10</sup> MASTERCLASS. **Basic Photography 101: A Beginner's Guide to Understanding Overexposure and Underexposure**. 2021. Disponível em: <https://www.masterclass.com/articles/basic-photography-101-a-beginners-guide-to-understanding-overexposure-and-underexposure> Acesso em 20 set. 2022.

<sup>11</sup> "El conocer los peligros de la sobre y la superexposición ayudará al estudiante a apreciar la importancia de una exposición cuidadosa. Por ahora será suficiente con una breve descripción; estas situaciones se comprenderán mejor después de leer las secciones relativas al Sistema de Zonas y la sensitometría. Me gustaría destacar que los términos "sobreexposición" y "subexposición" se refieren a errores de exposición; cuando una exposición se aleja intencionalmente de la normal, prefiero emplear los términos de exposición aumentada o disminuida."

Ansel Adams provoca ao escrever em sua obra *O Negativo*. Escreve erro em itálico justamente porque construí um condicionante sobre a imagem de superexposição. Compõem que existe o erro em superexpor e subexpor, mas coloca que existe superexposição e subexposição intencionais, as quais ele chama por exposição aumentada e exposição diminuída. O livro de Adams, e o próprio, orbitam sobre a fotografia e não a cinematografia, mas as inter-relações são intensas e extremamente similares no que tange a técnica, e abordagem à técnica de expor. Mas, porém, contudo, volto-me a reafirmar que nada escapa em uma imagem cinematográfica que não tenha sido logicamente pensada. Toda imagem narrativa construída para ficção ou não, foi pensada, elaborada e executada dando-lhe identidade imagética. E, em caso de esta imagem ser superexposição plena ou parcial, a única possibilidade de ter sido um erro some quando o filme finalizado é apresentado e este “erro” fica proposto na imagética do filme. Portanto, não há espaço para compreensão da superexposição ser um erro, mas sim um *erro*.

Tendo este espaço inicial para abordar e delimitar o objeto de maneira mais sutil, planejo proceder um dimensionamento sobre a luz em fotografias e obras de arte, de autores variados, com a intenção de que desta maneira aprofundemos de modo geral o conceito de exposição. Nem toda superexposição é objeto de nossa pesquisa, e para que possamos estudar e enquadrar a superexposição na imagem, tento manter os olhos abertos nos atos exploratórios em um sentido duplo de fruição. Como uma manobra de engenharia reversa, manter todas as referências de superexposição sendo analisadas, por mais que não representem ser objeto da pesquisa. Com isso pretendo buscar informações técnicas e de aparência na imagem de superexposição, enaltecendo os aspectos que evidenciam o objeto de pesquisa.

A superexposição, seja ela fotográfica ou cinematográfica, tem muitas possibilidades no que tange à sua motivação. Uma proposta desta pesquisa é estudar as diferenças evidentes entre amostras cartografadas de filmes, analisando a presença da superexposição em espaço, intensidade e tempo de permanência, como uma superexposição analisável, que explicita ou sugere ter intencionalidade. Para isso, pretendo trazer uma breve abordagem elucidativa da imagem superexposta “sem querer”, mostrando exemplos de imagem concebida com superexposição ou estouro, como também é vulgarmente conhecido a ocorrência da superexposição. O estouro é uma expressão válida neste momento inicial da pesquisa, na medida em que traz implícito que seja fato indesejado (no caso, a luz que explode, estoura em quantidade), e neste caso, sendo um “defeito”, recebe então esta descrição quase pejorativa de “estouro de luz”.

Quando separei a luz em suas variantes, disse que a intensidade variava de três formas. Podia ser "correta" ou estar acima ou abaixo dessa marca. Dito assim, não quer dizer nada. Correta em relação a quê? Acima ou abaixo de onde? Embora este vocabulário não pareça muito rigoroso, ele é útil, pois prenuncia o jargão dos fotógrafos. Para eles, um filme sempre estará bem, sub ou superexposto. Exposição, aqui, é a quantidade de luz que chega até o filme. Como tudo em fotografia, a câmera é o único referencial. Ela não quer saber se tem muita ou pouca luz lá fora, só lhe interessa saber a intensidade da luz que feriu o filme. [...] Se houver pouca luz e muita exposição, ficará tudo branco. Seria então uma foto superexposta. (MOURA, 1999, p. 168)

A superexposição, de modo sintético, é explicável tecnicamente por *excessiva quantidade de luz no registro uma imagem*. Em qualquer pesquisa que fizemos na *web* é encontrada a expressão superexposição relacionada às mídias sociais, e sobre exposição da imagem e/ou relacionada à falta de privacidade. Este mesmo resultado acontece quando buscamos pela expressão em bancos repositórios de trabalhos científicos. A incidência de trabalhos ou material substancial que nos aproxime de um conceito somente começa a surgir quando pesquisamos pela expressão em inglês, *overexposed*, conjugando no passado e atribuindo descrição: *overexposed image*.

Em menor quantidade, a expressão em inglês, conforme acima descrito, nos remete a uma série de sítios eletrônicos, todos atribuídos à criação de imagem fotográfica. Com muita insistência você encontra uma informação indireta relacionada à produção de imagens cinematográficas. Mas toda esta descrição sobre a “metapesquisa” é para explicar um achado deste momento inicial, que acabou marcado por mim pela expressão mais encontrada conjugada com *overexposed image*, “*How do I fix it?*”.

A pesquisa transcorreu diretamente no *Google* procurando por livros e *sites*, e no *Google Acadêmico*, procurando por teses e dissertações inicialmente, depois ampliei para artigos científicos. Foram feitas pesquisas adaptando termos para idioma inglês, espanhol e português, e relacionado de maneira mais ampla, como expressões tais como “luz no cinema” ou “luz de cinema”. Nas poucas aparições que se relacionam com as imagens cinematográficas, todas estão propondo a superexposição como um erro técnico. Ou seja, na *web* só há referência a imagens com superexposição abordando maneiras de corrigi-las, como se fossem resultados indesejados. São inúmeros tutoriais para *softwares* onde com “dois cliques” você pode concertar sua imagem clara demais.

Em mais de 100 anos de criações e experimentações, o cinema produziu muitas imagens que podem ter leitura de serem com superexposição, ou com sua cara metade antagonica, a subexposição. Estes são elementos básicos do ofício da fotografia e da direção de fotografia, aprendidos junto ao conceito mais primitivo de câmara escura. Em específico na cinematografia, a superexposição é igualmente um aspecto que está na base da pirâmide de



conhecimento técnico que um artista do audiovisual precisa dominar. Está no constructo da imagem, no fazer imagético, mas talvez não esteja pensado como um elemento desde o impulso original que cria o conceito fotográfico de uma obra audiovisual. Ou talvez sim. Está aqui a indagação motriz da pesquisa.

Chegando finalmente ao problema, a diferença que existe entre o que é representado por imagem de superexposição, porque assim age a construção por verossimilhança nas representações em cinema, como é o exemplo das fontes diegéticas, ou fontes existentes, como propõe Aronovich (2004, p. 30); e o que está para agregar sentidos e evocar memórias, como é o caso de construtos de imagens produzidos com a contraluz. A contraluz é um modelo de iluminação que agrega a característica de superexposição necessariamente, mas mais que isso, pode aderir sentidos específicos também.

Dentre as várias possibilidades que podem estar elencadas em um conceito de direção fotográfica de uma obra audiovisual, mais propriamente no filme de cinema, estão muitos artificios técnicos (MOURA, 1999, p. 253; ARONOVICH, 2004, p. 2-3). Relação de contraste, assimetria, profundidade de campo focal, enquadramento desequilibrado, ângulo de câmera, altura de câmera, movimento de câmera, natureza da luz ser difusa ou dura, ângulo de iluminação, imagem colorida ou preto e branco, ou algo entre a cor e o monocromatismo, e muitos outros aspectos qualificadores de sua existência: baixo, alto intenso, difuso, duro, tênue etc. A construção por linguagem, de planos planejados, como projeta Bazin (2018, p. 111) é “a intenção e os efeitos da decupagem são exclusivamente dramáticos ou psicológicos”. Estas conjugações possíveis de técnicas e decupagem estarão dissipadas na pesquisa, sejam através da análise e dissecação, seja destrinchada nos capítulos e subcapítulos, quando necessários. Na inventividade autoral da fotografia de cinema contemporânea estão muitos elementos, na grande maioria sobrepostos em um grande guarda-chuva técnico, que por vezes chega a poluir e dificultar a compreensão da narrativa. Como a citação de Sven Nykvist (KYKVIST, 2002, p. 235) aborda, enaltecendo que o embarque sutil técnico. Mas, e a direção de arte e trilha sonora dos filmes de Sérgio Leone<sup>12</sup>? A intensidade na interpretação em filmes de Akira Kurosawa<sup>13</sup>?

---

<sup>12</sup> Sergio Leone foi um diretor italiano, principal expoente do movimento conhecido por *western spaghetti*, de muito sucesso e muita controvérsia. No caso a afirmação presta referência aos filmes de Leone no que compete a seu grande parceiro artístico, Ennio Morricone, compositor e arranjador de seus filmes. Ennio criou trilhas que se confundem com o próprio gênero *western*. Em Era uma vez no Oeste apresentou uma inovadora trilha que se baseava em quatro melodias diferentes, cada uma com andamentos próprios, e que eram usadas para identificação das quatro personagens do filme, mesmo quando não estavam em cena.

<sup>13</sup> Considerado um mestre do cinema japonês e mundial, é o mais ocidental dos diretores asiáticos. Teve algumas de suas obras refilmadas em diferentes tempos no ocidente, bem como levou obras europeias para o contexto japonês, caso das obras de William Shakespeare. Seu apuro pela estética impressiona, deixando como legado enormes pinturas que desenvolveu como *storyboard* para o filme *Ran* (RAN, 1985).

O discurso da personagem nos filmes de Ingmar Bergman<sup>14</sup>? Ficarão todos por detrás deste espetáculo de cor e luzes, digno de um *Transformers*? Por mais que a superexposição seja elemento primário do fotógrafo, seja ele de cinema ou de *fotografia still*<sup>15</sup>, não me parece que a cinematografia atual faça uso da superexposição como elemento do conceito imagético dos filmes, senão raras situações singulares ou por desejo de assemelhar-se com obra ou movimento cinematográfico do passado. Mas a força da superexposição na construção de imagens e significados é clara quando estamos assistindo a um filme *noir* ou um filme do expressionismo alemão. Então, porque não temos estudos científicos, artigos, teses, ou simplesmente autores comentando sequer sobre as potências da superexposição nestas obras e gêneros? Mesmo que existam tais obras, elas provavelmente fugiriam da dinâmica aqui pretendida, o que traz mais responsabilidades para esta pesquisa.

Não há material em abundância que aborde a superexposição nos filmes, sejam eles de quaisquer épocas. O que há são sempre comentários sobre características de um ou outra cena, que apresenta imagens com superexposição. Neste “hiato” de não haver encontrado material pesquisado especificamente sobre a superexposição em filmes, e no desejo de experimentação das possíveis descobertas que uma pesquisa sobre o tema traria, neste espaço de muita potência, mas pouco conhecimento desenvolvido, neste local é que está o objeto de pesquisa, e a motivação para ela.

## 2.2 A superexposição nas artes

Certa feita, em uma pesquisa de referências, eu fluía por cenas de filmes que lembrava (ou não) terem a técnica em especial que buscava, que era iluminação lateral por fonte única difusa. Cheguei ao filme *Moça com Brinco de Pérola* (2003), uma abstração ficcional sobre o pintor Johannes Vermeer<sup>16</sup> e a personagem de uma pintura sua homônima. Este filme foi o

---

<sup>14</sup> Expoente maior do cinema sueco, Ingmar Bergman produziu um cinema forte, de personagens fortes e narrativas complexas. *O Sétimo Selo*, *Gritos e Sussurros* e *Persona* são exemplos de obras de Bergman que trazem enorme construção das personagens e um trabalho marcante na direção de atores e atrizes.

<sup>15</sup> *Fotografia still* é a designação da fotografia de bastidores e fotografia de cena na produção de um filme. Mesmo fazendo parte da equipe de filmagem, na maioria das vezes estes profissionais fotógrafos e fotógrafas não especificamente da área audiovisual. Para que não haja confusão no *set* de filmagem com a área da direção de Fotografia, que comumente é referida somente por fotografia, se usa esta expressão. É um grande desafio técnico este estilo de fotografia na medida em que um *set* de filmagem tem sua luz muito diferente tecnicamente do que o estúdio fotográfico ou fotografia de eventos, onde a luz é, em grande maioria, produzida em disparos únicos (*flash*), e na cinematografia é luz contínua.

<sup>16</sup> Johannes Vermeer foi um pintor holandês que viveu entre 1632 e 1675. Teve sua obra devidamente reconhecida quase 2 séculos depois de sua morte. Sensível e com trabalho expressivo com a luz, suas obras retratavam cotidiano burguês e simples à sua volta. Barroco, suas pinturas trazem enorme simbolismo, o que ajudam a criar uma aura enigmática sobre sua obra, em conjunto com teorias acerca de suas técnicas.

motivo para eu resolver procurar por pinturas de Vermeer. Cheguei a obras de Johannes Vermeer, em especial a obra *Moça com Brinco de Pérolas* (*Meisje met de parel*), reproduzida a seguir como imagem 5.3. Comecei a pesquisar brevemente sobre o pintor e me prendeu argumentos sobre a possibilidade de ele ter utilizado elementos da fotografia e de controle da luz para produzir seus quadros.

Figura 5 Obras dos pintores Caravaggio, José de Ribera e Vermeer



Fonte: Imagens extraídas da internet.

Partindo da premissa de que a obra de Vermeer tinha elementos de superexposição, segui a pesquisa nas artes e rapidamente cheguei a uma série de pinturas do século XVII, em especial as obras do *tenebrismo*, e dos pintores Caravaggio<sup>17</sup> e José de Ribera<sup>18</sup>. A obra destes dois autores me instigara fascínio em outro momento, quando nas aulas de estética da arte na faculdade, seja por sua temática sacra ou seja por sua imagem soturna. Elenquei duas pinturas representantes desta arte barroca e tenebrista, que estão na Figura 1: imagem 5.1, *Salomé com a cabeça de São João Batista* (*Salomè com testa del Battista*), de Caravaggio; e imagem 5.2, *São Sebastião curado pelas Santas mulheres* (*San Sebastián curado por las santas mujeres*), de José de Ribera.

Do ponto de vista óptico, já estava resolvido no Renascimento o problema da fotografia; o que a descoberta das propriedades fotoquímicas dos sais de prata significou foi simplesmente a substituição da mediação humana (o pincel do artista que fixa a imagem da câmara escura) pela mediação química do daguerreótipo ou da película gelatinosa. Essa origem pictórica da fotografia talvez explique, entretanto, porque os primeiros fotógrafos eram quase todos pintores. (MACHADO, 1984, p. 31)

<sup>17</sup> Michelangelo Merisi, conhecido por Caravaggio, viveu entre 1571 e 1610. Considerado um dos maiores pintores barrocos de sua época, foi forte expoente do tenebrismo e do chamado *chiaroscuro*, características do barroco que fazia uso de sombras e pintava com a luz e cores sobre um fundo escuro. Como os barrocos da época, suas obras orbitavam entre mitologia e temas religiosos.

<sup>18</sup> Conhecido por Lo Spagnoletto, o espanhol José de Ribera viveu entre 1591 e 1652. Admirador do movimento tenebrismo criado por Caravaggio, foi aluno deste mestre e desenvolveu-se como um pintor intenso, de luzes duras e alto contraste. Seus temas eram em maioria os temas barrocos, religiosidade e mitologia.

Todas as imagens da Figura 5 apresentam iluminação por fonte única onde se encontra claro e evidentemente estabelecida a direção e sentido: diria ser fonte de natureza dura (imagens 5.1 e 5.2) e difusa (imagem 5.3), vindo da esquerda para direita, levemente angulada em declínio, 20° graus para baixo, no máximo. Podemos comentar que há baixa informação no tom de pele em áreas dos rostos, e um leve embranquecimento de áreas, como maçã do rosto, por exemplo, que são indicativos de superexposição. Vamos tomar estas imagens de exemplo para uma análise mais profunda. Quando a luz que atinge a personagem ou objeto é demasiada, e esta luz incidente reflete nestes corpos e chega até os olhos, a informação que esta luz irá construir faz parte de uma imagem de superexposição, pois opera gerando perda de característica do tom de pele ou simplesmente aplicando na pele um branco, como de uma área suada que recebe luz, em um exemplo alusivo as imagens acima. Assim, de maneira mais simplificada, pode se dizer que se deu superexposição. Mas o olho humano não opera assim, como veremos a seguir, e esta lógica é a da câmara escura e das lentes com diafragma. Mas nesta pesquisa a imagem de superexposição é mais que um simples achado, é principal descobrir sua razão de aflorar, ou ao menos indiciar sentidos possíveis de que tenha havido intensão em sua construção, e que tenha sido construída assim para determinar específico sentido.

Podemos exercitar questionamentos: se os nossos olhos se adaptam às altas luzes, e presumimos que os olhos de Caravaggio, José de Ribera e Vermeer também; e as pupilas se retraem protegendo o nervo óptico contra qualquer intensidade excedente de luz, que pudesse machucá-lo; sendo tudo assim, conforme a fisiologia explica, como pode que estas obras possam representar um “estouro” de luz, uma superexposição? Como podem estas obras representarem uma iluminação superexposta sendo pinturas somente? Qual enorme poder de subjetividade seria conseguir pintar algo que o olho não enxerga. E o principal é perguntar, indagar. Através destas dúvidas conseguir indiciar possibilidades, proceder de modo heurístico em busca de evidências. Por exemplo, supondo por breve momento que a hipótese de que os artistas Caravaggio, Ribera e Vermeer fizeram uso da técnica de câmara escura e diafragma, de alguma maneira, e que esta lhes possibilitou enxergarem com mais luz, ou seja, com o controle da exposição; que características buscavam propor à imagem através da superexposição? Que sentimentos e sensações pensavam agregar, condicionando naquelas imagens e propondo-as com fonte de luz única superexposta? (MACHADO, 1984, p. 30).

Seguindo nesta abordagem inicial à imagem de superexposição, e passeando por referências, rogarei por uma abordagem através da fotografia e de autores que usam da superexposição como elemento indissociável de suas obras, pensando que deste modo

enquadrarei a superexposição do mais para o menos, da ampla interpretação para o singular no objeto. Vale novamente comentar que as referências que estão aqui apresentadas são construídas com superexposição, mas estão aqui cada qual para ilustrar um aspecto do que desejo seja o objeto imagem de superexposição. Mais que isso, as referências fornecerão elementos de contrarreferência, indiciando elementos que enaltecerão existências que não fazem parte do específico no objeto da pesquisa. É importante esta manobra para o cercamento do que de fato será nossa imagem de superexposição, que, como dito antes, conta com muitas interpretações em um âmbito mais generalista, mas também em um sentido específico fotográfico.

Em uma manobra de engenharia reversa, apresento o fotógrafo contemporâneo que usa superexposição em suas fotos. Seu trabalho é forte e crítico, e faz aflorar sentidos. Vou apresentar Julián Barón, com seu projeto *C.E.N.S.U.R.A.*<sup>19</sup>.

Figura 6 Fotografias do projeto *C.E.N.S.U.R.A.*, de Julián Barón



Fonte: Imagens extraídas de *site* oficial do artista.

Estas três fotografias exemplificam perfeitamente o trabalho ensaístico de Julián chamado de *C.E.N.S.U.R.A.*. São imagens de políticos e celebridades da Espanha, onde o autor procurou fotografar sempre com superexposição. O resultado é uma imagem “lavada”, como se fala no jargão fotográfico. Uma imagem esbranquiçada, onde mal se consegue ter nitidez ou informação nas faces apresentadas. O que aparece como intenção do autor é uma crítica contra a construção de imagem de pessoas públicas, mais propriamente da política daquele país. Criando uma desfiguração através desta técnica, sugere que o observador crie seu reconhecimento sobre aquelas pessoas através de sua memória, e não seja atingida pela imagem retocada ou posada, por uma imagem construída. Tecnicamente, as imagens são de superexposição plena, onde não existe construção de área subexposta, nem tão pouco uma relação de contraste estabelecida entre alta luz e baixa luz. O que acontece é uma

<sup>19</sup> BARÓN, Julián. *C.E.N.S.U.R.A.* 2011. Disponível em: <http://www.julianbaron.es/> Acesso em: 12 ago. 2022.

superexposição quase absoluta, que beira deixar a imagem velada, completamente branca. Não há desenho de luz que possa ser extraído da imagem, e sim uso de luz contínua ou *flash* em ataque frontal, próximo ou acoplado sobre a câmera. Podemos referendar esta direção frontal próxima a câmera pela projeção de sombra, ou no caso, sem projetar de sombra da pessoa. Deste modo evidencia que a câmera estava em mesmo ângulo, altura e proximidade com relação a fonte de disparo de luz. Ainda assim, estas imagens possuem um certo valor não explícito, de teor profundo e memorial, como um gatilho ou resgate de lembranças. E este aspecto processual da leitura da imagem se relaciona com o que veremos mais adiante no subcapítulo 5.3 sobre a relação de imagem superexposta e montagem, encontraremos a associação da superexposição plena ou regulável com a montagem através de seu uso em *flashbacks*.

Avaliando sinteticamente a contribuição da referência do trabalho de Julián na delimitação de nosso objeto, podemos ainda definir que nosso objeto é composto por imagens cinematográficas de superexposição, ou seja, que tenham luz contínua construídas com superexposição, e não *flashes* frontais como me sugere ser as imagens de Julián. Em segundo ponto, que sejam imagens construídas com a presença da superexposição, e não sejam integralmente superexpostas. Vale uma ressalva que no subcapítulo 5.3 iremos tratar da possibilidade de uso de imagens de superexposição plena, de captura superexposta ou aplicação em pós de imagem, como recurso narrativo na montagem, como é o caso de alguns *flashbacks*.

### 3 A *DESIMAGEM* É IMAGEM QUE DESEJA PERDURAR

Na inquietude que uma imagem gera, se alimentando constantemente de nosso olhar, se reconfigurando neste fluxo, e recriando constantes novas codificações, é nesta realidade que está a *desimagem*. Na imagem de superexposição onde reside a pertinência de codificar os duplos (múltiplos) sentidos que a elaboram sensíveis, no aspecto corporal da palavra, e no aspecto cognitivo, do sentimento. A surpresa que uma imagem de superexposição tem de reivindicar sensações, através do potencial memorativo, pode ser distendida de amplo modo na construção de atmosferas no cinema. É como um ato de sublinhar com luz o objeto a ser enaltecido, é daí a enorme função que exerce em narrativas, e é daí o grande potencial que tem em contribuir com a montagem, seja a montagem a composição do quadro, seja a montagem a elaboração sequencial da narrativa, seja a montagem algo de nossa bagagem emocional que aprofunda a compreensão da trama.

Figura 7 *Frames* do filme *Blade Runner* (1982)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

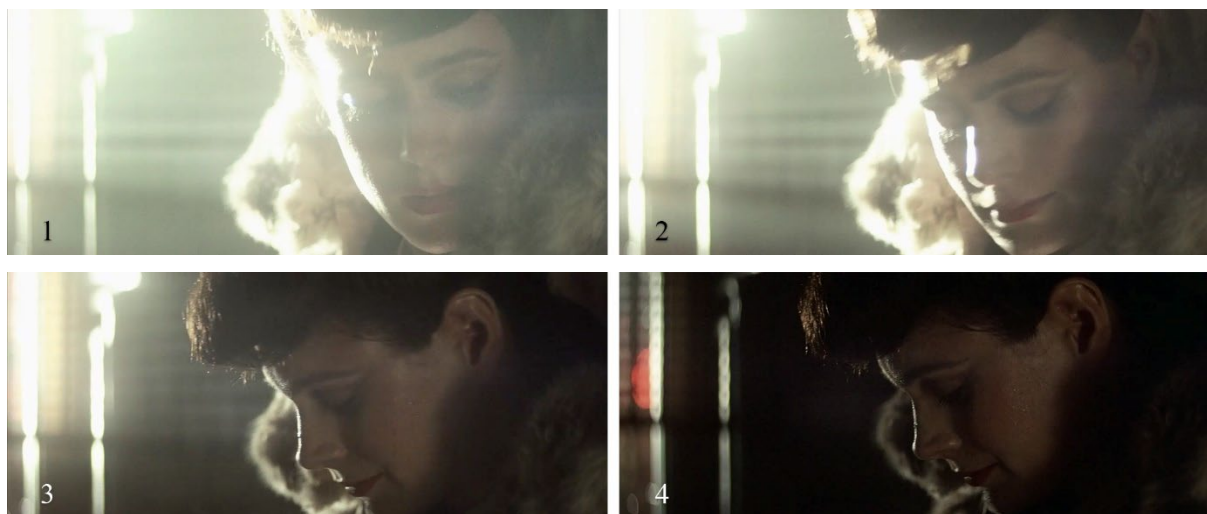
Como podemos ver na Figura 7, que mostra *frames* do filme *Blade Runner*, de 1982, do diretor Ridley Scott, uma intervenção de luz incidindo contra a lente pode ter função de uma corte de plano. Esta incidência de efeito da imagem se denomina *flare*, e pode apresentar características distintas conforme variáveis técnicas relativas às objetivas (lente) e às fontes de

luz (lâmpadas, refletores e sol). Sem grande aprofundamento na trama do filme por agora, analisar superficialmente esta sequência de *frames* já é suficiente para que possamos ter noção do potente artifício que a imagem de superexposição coloca à disposição da montagem. Considerando que nesta figura há uma crescente superexposição até a imagem 7.4, e que na imagem 7.5 ocorre o ápice desta superexposição, e na imagem 6 começa a retornar ao ponto inicial, temos uma situação bem explícita e representativa do que podemos considerar *desimagem*. Este plano traz consigo uma curva dramática que procura apresentar elementos ocultados parcialmente ou integralmente na impossibilidade ou dificuldade de vermos com clareza o que ocorre na imagem. São impostas, pela progressiva superexposição, dificuldades na nitidez e clareza da personagem, a ponto de não a vermos na imagem 7.5, por exemplo.

Esta crescente de superexposição das imagens iniciais da Figura 7 criam uma espécie de geometria fractal, que condiciona nossa expectativa. Vale comentário de que este plano de onde foram extraídos estes *frames* é um entre outros, ao todo 12, que estão estruturando uma cena de reencontro de personagens. Este reencontro acontece no apartamento da personagem de Rick Deckard, detetive aposentado que caça replicantes neste futuro estilizado proposto pelo filme. Fato importante para nós é que existe uma intensa e bem proposta diegese para a iluminação das cenas, em especial esta que acontece em um apartamento, portanto, nas alturas de uma edificação. Acontece que os carros flutuam, e deste modo toda a publicidade luminosa da cidade e os faróis dos veículos estão sempre ao nível dos nossos olhos quando estamos em internas de prédios, ou como luzes superiores a pino quando estamos no solo escuro e úmido, representação de submundo. Voltando à dissecação das imagens, neste ponto do filme já é normatizado que sejamos iluminados e que estas luzes entrem pelas janelas, ao nível de nossos olhos. Afinal, estamos em um prédio ao lado da rua onde transitam carros. Durante toda a sequência a iluminação oscila propondo entradas de luzes superexpostas que criam *flare*. A Figura 7 traz justamente um destes planos onde isso ocorre, e que estamos justamente em plano mais fechado, observando a reação da personagem.

Esta *desimagem* esconde, entre outros sentidos, uma mudança de atitude a qual não podemos acompanhar. Mesmo para aqueles e aquelas que esperam que a personagem baixe os olhos, em tristeza e desacordo, o fato de ficarmos alijados de vermos quebra esta expectativa lógica, jogando com nossas sensações e trazendo um sentido de descontrole sobre a narrativa. Como que propondo para que a gente aceite o contar, e não pense saber o que irá acontecer, porque se acontecer o que pensávamos, acontecerá diferente ou fora de nossa vista.



Figura 8 *Frames* do filme *Blade Runner* (1982)

Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Geometria Fractal é quando um certo conforto na imagem na narrativa com relação às informações que estabelecem aquele momento e espaço dentro da trama. Quando os elementos imagéticos parecem tão confortáveis e escalonados como se pudessem acontecer por efeito fractal e geometricamente coerentes. Esta expressão foi cunhada para explicar esta constância necessária para a ocorrência da *desimagem*, uma situação de estabilidade e estabelecimento contínuo, e que serve de base para a ruptura proposta pela *desimagem*. Como veremos no próximo subcapítulo 3.1, a *desimagem* tem pressupostos de acontecer, e alguns regramentos que podemos identificar e nos auxiliarão a descobri-la. Esta existência prévia de normas, estabelecimentos ou diegese eu chamo de geometria fractal, que são bases para que a *desimagem* ocorra, principalmente quando acontece trazendo ruptura. O que chamo de geometria fractal são bases lógicas narrativas, imagéticas e de *raccord*, que propiciam que a intervenção da *desimagem* proponha através de superexposição uma nova ordem de lógica, voltada explicitamente e somente em si. Ou seja, a imagem de superexposição, que está *desimagem*, quebra uma lógica estabelecida de narrativa diegética imagética servil ao estabelecimento até ali construído, e se estabelece em duração e negação. Mesmo que seu tempo de sua ocorrência seja curto e sua existência efêmera, a *desimagem* é a imagem que perdura mais que sua aparição, e mais que sua negação. Em uma lógica dialética, a *desimagem* será sempre antítese. De aparição sumária, e permanência semântica.

A superexposição já mostra um potencial de ilustrar e agregar valor narrativo a uma imagem de cinema quando sendo *desimagem*. Pensar se uma cena ou plano conseguiria trazer uma mesma narrativa, ou mesma estética, ou mesma construção de sentidos com e sem superexposição, nos trará resposta se esta superexposição é *desimagem*. Reconduzir as imagens

ao seu fluxo evidencia aquilo que da narrativa se perderia, enaltecendo o substancial em sentido que a *desimagem* agrega, caso as imagens fossem construídas com outro algo que não superexposição. Decodificar a imagem de superexposição é a espinha dorsal dos questionamentos da pesquisa, e saber relacionar sua existência não somente com a narrativa, mas sobretudo com a estética e sentidos coalescentes no filme e plano propostos, podem trazer à tona as variáveis de sua aplicação, existência e construção. E assim podemos estudar e analisar sobre o que se atualiza nestas imagens e na narrativa através da imagem de superexposição, evidenciando as presenças da *desimagem* nos filmes.

A superexposição que agrega ao ponto de trazer representação de outro algo, por exemplo, o calor e secura do sertão: que traz de outro lugar impressões do que os espera fora da casa; esta superexposição que não pode ser dispensada da construção imagética do plano ou cena, porque sem ela a narrativa não teria mesma significância. Este é o objeto de pesquisa, que podemos configurar como nossos objetivos então.

### **3.1 O simbólico túnel que dá à luz**

O nome pode parecer estar com a grafia errada, e estar sobrando acento, mas o sentido que desejo para a sentença é justamente conotativo e metafórico. Este subcapítulo apresentará a *desimagem* como elementos da pesquisa, sendo a *desimagem* o virtual que se atualiza através de nosso atual, a imagem de superexposição. Parece à primeira vista algo enrolado e um tanto quanto confuso e, acreditem, é de fato filosófico. Mas irei operar sempre constituindo retomadas e revisões de conteúdo durante a apresentação desta pesquisa que poderão auxiliar reavendo significados para tantas expressões que virão embarcar. De tempos em tempos irei criar estes espaços de revisão, por uma questão óbvia de que o objeto, como dito, é complexo, mas também porque eu tenho um ponto de fala diferente do habitual em pesquisas.

Tal qual a imagem latente, que inexistente, senão na memória do negativo exposto, e que poderá sumir se não revelado; a imagem em superexposição inexistente quanto imagem se pensarmos quanto da ordem da luz no filme. A luz do filme constrói uma aura na tela do cinema, que atribui ascensão espiritual a personagem, mas a luz no filme conta outra coisa. Ela não deixa informação de nada no negativo ou sensor na área de superexposição, simplesmente deixando sem representação neste local onde acontece. E é este efeito que se dá branco na tela, e que ganha tantos possíveis atributos que desejo estudar e pesquisar. Como se fosse uma antítese do conceito Gestalt de pregnância, procura então sem uso do objeto condicionado à visão, atribuir sentidos. E como não há objetos vinculados à imagem superexposta plena, estes

sentidos advêm do circuito formado pelo filme e espectador, que eu neste fim de conclusão revolvi apelidar de *pregnância latente*. Ora está, porque acontece através da pessoa que preenche a lacuna dos brancos, ora não é mais que um nada, aquilo que pode representar um branco superexposto para aquele que não tem a mente criativa e repleta por lembranças prontas para serem revisitadas no plano presente.

A imagem é gerada e fica registrada em negativo cinematográfico ou arquivo digital através de sua exposição. Ou seja, ela se projeta sobre o negativo ou sensor (analogico ou digital), e esta imagem tem características de luminância que provocam seu registro ser mais ou menos luminoso. Não vem ao caso o como fazer esta imagem com mais ou menos luminosidade, se através da escolha por um *dynamic range* ou mais contraste entre altas e baixas luzes. Por agora, não importa. Importa que deste processo surge a imagem, e uma das características possíveis desta imagem é a superexposição, que pode operar de modo absoluto, parcial, no que compete à área de superexposição, bem como no que compete à exposição em si. Ou seja, pode estar mais ou menos superexposta, e ter esta superexposição em partes ou integralmente na imagem.

Como na Figura 9 do filme *Stalker*, de Andrei Tarkovski, de 1979, a imagem latente é um trilho que nos leva onde a luz nascerá. Metaforicamente, estamos no escuro e no fim deste túnel, neste exemplo trilhos, nos parece haver luz, que há algo de vida. Conforme nos aproximamos a intensidade se mescla com nossos desejos, e é como se sentíssemos que a luz se intensifica a cada passo que damos em seu sentido.

Figura 9 *Frames* do filme *Stalker* (1979)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Se pensarmos este exemplo como uma metáfora, estamos indo ao nosso nascimento, vivenciando-o como personagem em primeira pessoa. Vejamos então, a luz não se moveu, o túnel ou trilho estavam inertes, o que se arrumou na equação fomos nós. O verdadeiro nascimento é da *desimagem*, condicionada à nossas bagagens. Se estivermos viajando sem imersão, o branco é clarão, e a luz incomoda tanto quanto ofusca. Mas se estamos em companhia de subjetividades e memórias, embriagados de criatividade e permissividade podemos nascer em sentidos, tanto quanto a luz se desdobrar em significados, como quem chega ao fim do túnel com rosto para fora, na janela de um antigo trem.

Seguindo, a imagem de superexposição está no filme registrada (*luz do set*), conforme condicionantes técnicos de desejo ou alheios do processo de registro. Esta imagem de superexposição pode operar como uma *desimagem*, ou seja, pode ser uma imagem que está em incessante luta por não existir, deixar de ser registro. Abro um parêntese para antecipar saberes brevemente, e comentar que a imagem de superexposição é uma imagem que tende ao branco na proporção pela qual é aumentada a luz de seu registro. Ou seja, um objeto iluminado com excessiva luz é um objeto que gera uma imagem de superexposição, e sua superexposição tenderá ao branco até a anulação do registro da existência do objeto, onde será substituído pelo nada branco.

Figura 10 *Frames* do filme *Stalker* (1979)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Vamos analisar tecnicamente a Figura 10, que mostra *frames* do filme *Stalker* (1979), do diretor Andrei Tarkovski. Este material foi, como todo material (*frames*) de filmes que apresentarei daqui por diante, foi extraído de cópia digital do filme, através de *freeze frame* no

*software* Adobe Premiere. É meu desejo que sirvam, neste primeiro aporte de análise técnica, também como suporte para um debate mais filosófico e simbólico, que irá permear toda pesquisa sobre imagem de superexposição no sentido de tensionar sobre a *desimagem* e a *imagem duração*. A contextualização do filme e a sua escolha para compor amostragem nesta pesquisa acontecerá mais adiante, mais especificamente no subcapítulo 4.2. Para a abordagem metafórica e técnica que farei, não será necessário um mergulho na trama, ao menos neste momento de abordagem e apresentação preliminar de alguns aspectos norteadores da pesquisa.

Seguindo com a descrição da Figura 10, plano é um curto movimento de *tilt up*<sup>20</sup>, que começa em pedras que ocupam a parte inferior do quadro, e na parte superior temos um algo que esteja se definindo. Fica a sugestão se é água ao fundo, ou se um céu, ou outro algo. Após alguns segundos acontece o movimento contínuo e vagaroso *de tilt up*, que vai revelando diferentes tons do que surge como sendo água de um lago. A imagem da água transita de um tom cinza escuro azulado até um branco acinzentado levemente azul. Esta transição a que me refiro é principalmente visível entre as imagens 10.1 até 10.3, sendo que entre a 10.3 e a 10.5 entendemos que as cores são da reflexão do céu sobre a água deste lago, e quanto mais subimos a câmera no *tilt* mais revelamos a claridade deste céu. Na imagem 10.6 chegamos ao ponto final do *tilt up*, revelando o próprio céu superexposto que domina a parte superior do quadro, emoldurado por árvores que funcionam como um *passe-partout*<sup>21</sup> deste retrato de final de plano.

No plano da técnica cinematográfica podemos comentar que é uma belíssima imagem de estabelecimento. Durante a duração do movimento de câmera, ficamos perambulando pela imagem em busca de respostas as perguntas que podem ter surgido, ou não. Mas o principal que pode acontecer é saber que local é este. No que concerne à exposição da imagem, o que encontro é um pouco mais complexo de enquadrar, mas tão sugestivo em indagações tanto quanto. Vamos tomar a imagem 10.6 como exemplo. O céu ao fundo se apresenta branco em superexposição. Apesar de estar se apresentando branco e sem informação, sabemos que neste dia ele estava azul e sem nuvens. Mais que isso, sabemos que o sol não estava no horizonte, e que nenhum pássaro, avião ou arco-íris estavam no ar. Sabemos disso porque o reflexo do céu, que se apresentava refletido na água do lago, não mostrava nada que não um céu limpo e azul.

---

<sup>20</sup> Movimento de *tilt up* e movimento de *tilt down* são considerados movimentos de câmera na linguagem cinematográfica. São proporcionados, sem sua maioria, pela cabeça do tripé, mas podem acontecer desassociados, em câmera na mão ou estabilizadores de imagem como *gimbals*. O movimento em si seria, em livre interpretação minha, uma panorâmica vertical. Consiste em um passeio de câmera no sentido de baixo para cima (*tilt up*), e de cima para baixo (*tilt down*).

<sup>21</sup> *Passe-partout* ou *paspartout* é uma margem em fotografias e pinturas enquadradas, composta de diferentes materiais, cartolina, madeira, vidro etc. Fica externa à foto e interna em relação a moldura, e tem várias funções: equilibrar e dar neutralidade às cores com relação a junção entre moldura e imagem, separar o vidro de proteção da obra ampliada, gerando milímetros de espessura entre os dois, direcionar o olhar etc.

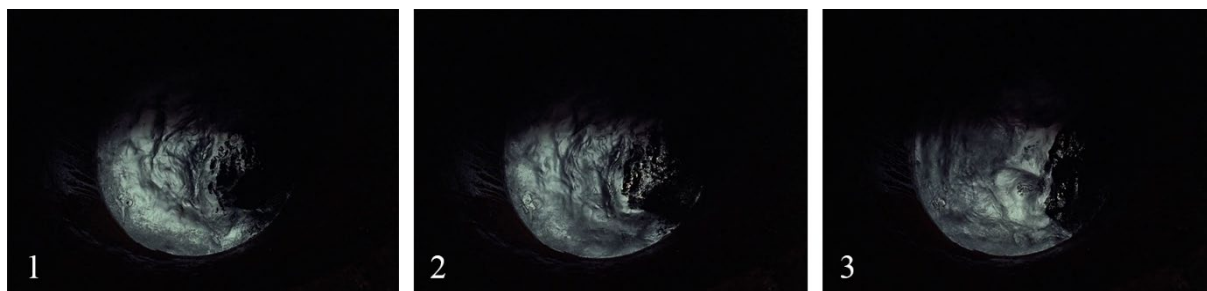
Como uma metáfora para realismo e verossimilhança, esta imagem se revela uma percepção de superexposição plane de um algo, o céu, de onde podemos extrair todas as informações a seu respeito porque se apresenta em exposição correta em reflexo na água. Não cabe explorarmos, por exemplo, que os porquês desta ocorrência se dar pela característica reflexiva da água, e pela perda de luminância pela ocorrência da reflexão da onda luminosa na superfície irregular. O que vale estudarmos é que existe uma sugestão subjetiva de leitura para esta imagem, e ela se dá pela leitura do elemento de imagem técnica de superexposição (céu real), que a meu ver foi propositalmente criada desta forma, com domínio total de seus aspectos técnicos; e pela percepção do conjunto de elementos não superexpostos que narram as condições do que não vemos (reflexo azul do céu nas águas do lago). Em suma, no nível subjetivo e de montagem, este plano me passa que a realidade não se apresenta linear, equilibrada e confortável, na medida em que para saber das características do céu é preciso olhar para outra direção, acreditar na reflexão da água, e ainda, esperar que esta fique parada para que eu assimile pelo reflexo a sugestão de realidade que ela projeta. Em exemplo trago esta potência de debate, fruto de um céu superexposto. No que buscamos pesquisar, esta imagem técnica de superexposição, o céu claro, é *desimagem*. Está em eminente negação de sua existência, pois nada podemos depreender diretamente de sua imagem, mas sugere confronto de sua permanência, através de sua reflexão, que invoca a verdade sobre sua aparência, colocando em evidenciar este conflito entre o que está e o que está sugerido.

É importante desde já estabelecermos que a *desimagem* não é a imagem de superexposição pura e simplesmente, se assim o fosse, a pesquisa se resumiria a propor um achado etimológico. A proposição inicial é de que *desimagem* seja um conceito, uma imagem técnica de superexposição onde haja a presença de sentidos que perdura no avanço da *desimagem*, e que surgem como ocorrência complementar sua, significando e operando na narrativa, mesmo sendo uma imagem potencialmente branca e sem, ou menor, registro efetivo de algo. A *desimagem* apresenta-se imagem que tecnicamente deseja não ser imagem, por estar em superexposição, e neste processo se reafirma como imagem sendo uma imagem técnica de superexposição, e principalmente por persistir significado, apesar de pouca ou nada representação efetiva de imagem. Enquanto pretende uma nulidade para si, impera em sentidos se fazendo elemento narrativo que persiste, mesmo que tecnicamente se apresente totalmente ou parcialmente alterada ao que era antes, imageticamente falando. Sendo assim, a proposta é que a *desimagem* seja um estado da imagem que esteja em superexposição, e que seja uma imagem em deslocamento para a superexposição plena, o branco. Sempre será necessário um certo estabelecimento e construção de estrutura prévia, bem como condicionante para que surja



a transferência parcial ou total da interpretação lógica do visionado no filme, onde a narrativa segue transcendida de uma existência explícita na imagética, para substancialmente uma imagética de consciência e presumível (significada).

Figura 11 *Frames* do filme *Stalker* (1979)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

A Figura 2 apresenta *frame* do fundo de um poço em *plongée absoluto*<sup>22</sup>, onde um objeto cai movimentando a água do fundo. Estes *frames* mostram uma imagem simples, emoldurada de modo circular, onde não vemos as paredes do poço por estarem em subexposição. O constante desenho que a reflexão toma quando a água se movimenta me parece propor ao espectador uma pausa na narrativa, onde passamos a ouvir mais do que propriamente interceptar as imagens. Como salientado antes, não pretendo entrar neste momento na descrição narrativa dos filmes, planos e *frames*, mas algo deve e precisa ser dito para a apresentação inicial e entendimento das figuras apresentadas. Esta imagem procura dilatar o tempo da narrativa, e tem aporte direto na montagem e na sugestão de ritmo de percepção do como o filme será e se apresenta. Como espectadores, somos colocados em um minimalismo de visionamento e acentuando a percepção sonora, quase que como quem aguça seus ouvidos enquanto observa por um buraco de fechadura. Esta compreensão deste aspecto de montagem atrelado a aspectos técnicos da composição da imagem, são fundamentais porque a percepção da *desimagem* e da *imagem duração* se apresentam por depreensões de sentidos que são atributos essencialmente de montagem. A imagem de superexposição está no domínio do imagético; a *desimagem* está em transição, precisa ser localizada como imagem, mas apresentar potencias de significação; a *imagem duração* está no domínio da montagem, porque não apresenta mais atributos imagéticos e visíveis, opera com os que foram dados até ali e soma potenciais de significação. Na imagem

<sup>22</sup> *Plongée* é um ângulo de câmera, bem como o *contra-plongée*. Representa a filmagem que acontece com a câmera posicionada acima do objeto, com a mesma voltada para baixo, “chutando” de cima para baixo. *Contra-plongée* é o exato oposto, um disparo de baixo para cima. *Plongée absoluto* é a colocação da câmera em 180° voltada para baixo. Em processos de filmagem de animação e registro de material arqueológico este ângulo é bastante conhecido, e muitas vezes chamado de *Table-top*.

2 da figura, podemos afirmar que existe uma imagem de superexposição, sua compreensão é um pouco mais complexa e demanda raciocínio. Em uma análise, neste caso, em uma provável, água não está iluminada diretamente. Portanto não poderia nunca se apresentar em superexposição. Isso é verdade, não está iluminada diretamente por luz alguma. Isso pode ser conjecturado porque não vemos além do perímetro externo da superfície da água. Podemos também presumir que se a luz fosse direta iluminar a água neste poço teríamos luz nas paredes laterais dele, se não pela dissipação da fonte direta que incidiria, pela reflexão que a água faria. Se não está iluminada diretamente, o que é este algo superexposto que se move vigorosamente? Seria o céu que refletido na água se apresenta superexposto, portanto, o reflexo na água é a superexposição. E o reflexo sendo da água, é água ou reflexo? O céu é branco, ou azul superexposto? É céu? É água? O que salva a gente seguir pensando se chama diegese, e esta impera. Para o trânsito da narrativa de modo crível, sendo assim, verossímil, no fundo poço era água, e o que refletia era o céu de uma ensolarada tarde. Desculpem, por vezes esta pesquisa invadirá espaços de lógica do fazer cinematográfico, trazendo à tona problemas relativos ao fazer da imagem, e de sua criação.

Durante a pesquisa acontecerão estes aportes e abordagens, que analisam as imagens intensamente e por aspectos técnicos relativos ao fazer. Chamarei de anatomia cinematográfica, em direta relação a metodologia de dissecação, um dos aportes metodológicos principais da pesquisa. Todo este exercício preliminar de cartografia e dissecação da imagem precisa ser identificado aqui por uma anatomia cinematográfica, assim, simples. Com o desenvolvimento da pesquisa será devidamente apresentado a tríade identitária da imagem de superexposição, no capítulo 4, onde estará desenvolvido a contento. Neste momento, vale a apresentação do fluxo metodológico que já faremos desde este capítulo introdutório, de *flanerie*, intuir, cartografar, dissecar, colecionar e constelar. Esta síntese de estrutura metodológica só é importante para que os procedimentos que embarcam desde já, as dissecações e análises exploratórias, não fiquem perdidas.

### **3.2 Ampliando o *dynamic range*: flare, contra luz e silhueta, uma relações construída pelo excesso**

A contraluz me interessa estudar porque é, sempre, uma luz em superexposição. De todo estudo até aqui feito, e em toda experiência profissional que disponho (e lá se vão mais de 20 anos no ofício de diretor de fotografia), o primeiro indício de superexposição é a iluminação pela contraluz. Inicialmente concebida como “luz de recorte”, tinha função restrita de destacar



elementos pretos do fundo subexposto, ou também preto. Situações em que sem a aplicação de luzes em sentido contrário, exercendo destaque nos perímetros corporais, a pessoa, em um exemplo de um homem de longos cabelos pretos vestindo um sobretudo escuro pela noite, seria um rosto voando (MOURA, 1999, p. 129). Suas vestes e cabelos pretos se confundiriam com o fundo escuro, negro pela subexposição, ou pretos por característica de cor. E imaginar que narrativas e tramas *noir* apresentam necessidade de ambientes noturnos e soturnos, propícios às situações de justaposição de elementos pretos ou subexpostos, sobretudo quando os filmes tinham seus suportes de registro em preto e branco.

Se você se colocar, durante uma cena, por trás da atriz que está sendo filmada, notará que a luz que funciona como contraluz está, na realidade, iluminando a sua nuca. Esse refletor está iluminando a face oculta da atriz. Esse refletor está iluminando uma parte da atriz que não está sendo vista pela câmera. A câmera só verá um fiapo dessa luz. Só verá uma auréola de luz em volta da cabeça da atriz. Uma auréola de luz que, se fossem apagados todos os outros refletores, seria vista exatamente como o efeito de uma lua minguante na noite escura. (MOURA, 1999, p. 39)

Como bem pondera Edgar Moura (1999), diretor de fotografia brasileiro e escritor do livro “50 Anos: Luz, Câmera e ação”, bibliografia básica de quem estuda cinema no Brasil, a contraluz deve funcionar como se todos outros refletores, em sentido frontal ou lateralizado, estivessem desligados. Não que se deva filmar sem refletores de ataque (de posição frontal até lateral) ou refletores de compensação (de posição frontal até lateral, mas lado oposto ao ataque), mas o que Moura comenta é que a contraluz deve ser sentida como se não houvesse mais outras fontes de luz. Ou seja, deve sobressair-se as outras fontes de iluminação, em intensidade e, por que não, sentido (sentido este relativo a direcionamento).

Figura 12 *Frames* do filme *Psicose* (1960)

Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Sendo assim, a luz deve vir em sentido oposto ao da câmera, e ser intensa e muito potente, porque de fato, os outros refletores não estarão desligados, salvo efeitos visuais tais como contraluz absoluto. Mas o mais interessante, e que fica como uma marca, é que a contraluz nos filmes não é coadjuvante na atualidade, como seria se ficasse subjugada ao rótulo de “luz de recorte”. Ao invés de ficar restrita à aplicação em situações de necessidade de recortar objetos e elementos, descolar eles do fundo, costumou-se aplicar a contraluz como um elemento de enorme carga dramática, e que permitia diferentes iluminações e contrastes, conforme a movimentação cênica acontecia. Outro aspecto é o potencial que as contraluzes têm de construir uma diegese, uma justificativa para sua existência. E esta diegese significa muito, como veremos a seguir.

Luz e sombra são combinações, como preto e branco também são. Mas no intuito de fragmentar este pensamento, a imagem de superexposição me obriga a extrair mais que uma breve definição técnica. Precisamos identificar alguma de suas incidências mais recorrentes, e quiçá, identificarmos situações de sua presença. A contraluz, por exemplo, tem a superexposição como elemento indissociável, e acaba por ser indício de nosso objeto.

Figura 13 *Frames* do filme *Psicose* (1960)

Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

A contraluz é, portanto, uma existência da superexposição no cinema, na medida em que opera sempre com característica superexposta. É um dos entendimentos da iluminação cinematográfica, e constitui o mapeamento clássico desta iluminação: ataque, compensação e contraluz. O ataque é a fonte principal, *keylight* no entendimento norte americanizado. A compensação é um pouco mais efêmera, pode existir ou não no regimento, e serve para regular, portanto, a relação de contraste da imagem gerada pelo ataque, sendo então de lado oposto a este. Estes dois modos de dispor da iluminação cinematográfica podem ou não fazer parte da imagem de superexposição, mas não cabem aqui neste movimento inicial de cercamento da superexposição porque não são essencialmente superexpostos, como é a contraluz. Ambos, ataque e compensação, são de direção frontal ao objeto, podendo no máximo estar quase lateralizado. Já a contraluz tem direção oposta, parte de dentro da cena para sentido da câmera, vem detrás da personagem, e tem necessidade de ser luz intensa, de natureza quase sempre dura, mas com certeza sempre superexposta, do contrário, não seria notada.

Falar de silhueta, por outro lado, é mais complexo. Muitos fotógrafos e diretores de fotografia consideram similares e misturam silhueta e contraluz. Segundo Moura (1999, p. 178) “É assim nos casos de silhuetas ou penumbras, em que o ator está iluminado por estar na frente de uma alta-luz (silhueta) ou quando se desloca entre uma exposição correta e outra (penumbra)”. Para nosso entendimento então, silhueta é o objeto sem incidência de luz alguma sobre ele, que está com sua forma parcialmente ou totalmente aparente devido a estar

sobreposto a um fundo iluminado. Então, é algo ou alguém que está escurecido, sem iluminação, mas que descobrimos o que é pela interpretação de sua forma, que se apresenta possível porque este está em frente a um fundo iluminado. Este elemento, o fundo, não tem a mesma premissa de sempre apresentar superexposição, como no caso da contraluz. Pode acontecer conjugada com outras iluminações, e em diferentes exposições. Inclusive pode aparecer subexposto, desde que mais iluminado do que o objeto a ser silhuetaado, que está sobreposto. Muitas vezes os corpos aparecem conjugados parcialmente com contraluzes (daí a confusão dos fotógrafos comentada no início do parágrafo), ou também são comuns surgirem como dispositivos utilizados em determinado momento da cena. Um grande exemplo são novamente os filmes *noir* onde vemos um mundo de assassinatos sendo construídos por sombras e silhuetas, por motivos diversos que vão desde orçamento que não comporta efeitos especiais até o desejo de não querer ser explícito, ou narrativo, deixando suspense no rosto obscurecido. Então, a silhueta é a conjugação de objeto sem luz ou parcialmente iluminado, passado à frente de um fundo em maior iluminação. Não há como destacar alguém silhuetaando sem um fundo minimamente iluminado, se acontecer, será contraluz.

Mas o fato é que silhuetas demandam cuidados no que concerne à nossa pesquisa porque não são necessariamente compostas de superexposição, e podem ser criadas com exposição normal ou até mesmo subexposição. E a silhueta é uma das existências da cinematografia que disparam um aparente problema que deverá ser mais bem aprofundado no decorrer do projeto, que é a superexposição do branco. Falando brevemente sobre o tema que virá, um fundo que se apresente branco e que crie uma silhueta é branco por característica de cor ou parece branco por estar superexposto? Ou ainda, é branco e está superexposto? No caso de análise das silhuetas, esta dúvida vai sempre estar presente.

### **3.3 Persistência da imagem ou imagem que perdura?**

Ainda havia algumas possibilidades de problematização da pesquisa na minha terceira proposta, inquietudes que orbitavam na definição do que seria o virtual, se a superexposição, que se atualizaria nos filmes, ou os sentidos seriam o virtual que se atualizariam na superexposição. Mais especificamente demonstrava inquietude acerca da palavra “persistência”, e sobretudo se ela alcançava descrever as transformações da *desimagem* a contento. Em algum momento cheguei a pesar na palavra “efêmera” para atribuir e descrever a *desimagem*. A visada maior aconteceu quando, em estudo aprofundado do objeto, desencanto quanto a seu verdadeiro potencial, que havia se apresentado em mudança para mim. A imagem

técnica de superexposição é ausência e é representação de ausência, todas propostas de problematizar até aqui, que foram 5 ou 6, tinham algum fundo de verdade embarcadas em si. O que se atualiza não acontece na imagem de superexposição, nem ela se atualiza nos filmes. A superexposição se atualiza nela mesma, em processo de nulidade e busca por não existir. Sendo assim, o que de fato se atualiza são os sentidos nas imagens de superexposição, e o que fica do processo é a *desimagem*. Isso já havia sido afirmado anteriormente no desenvolver da pesquisa, mas não com a firmeza e amplitude com que farei agora. Tecnicamente o processo é tamanho intenso em negação de existir quanto é em imagem, que nesta impugnação de ser acaba se afirmando existir, onde uma de suas evidências é a imagem de superexposição. Este potente processo de intentar à negativa e consequente afirmação pelo processo.

O atual problema de pesquisa<sup>23</sup> surge dos construtos que operam na superexposição que é evidência da *desimagem*, em negativa existencial e afirmação decorrente disso. E a *desimagem* que ao se atualizar dos filmes através da superexposição, gera um soluto de sentidos operados pela significação possibilitada no imagético de quem visiona o filme. Foi importante chegar ao achado de que não existia uma simples leitura dos sentidos na imagem, mas sim espaço para significação daquilo pelo que está se transformando, *desimagem*, e no construto imagético desta transformação. A *desimagem* é um construto, porque é conjunto técnico de potencialidades que agem negando sua própria existência, mas que neste processo se afirma não por somar sentidos, mas por permitir deste construto derivações de sentidos por significação. Sua atualização através da imagem de superexposição se projeta potentemente como parte ou todo significável, nos elencando, espectadores, como criadores da sequência da narrativa e de sua densidade.

Pensei a partir de uma visada *bergsoniana*, e para tanto trouxe a lógica necessária para a troca da expressão “persistir” por “perdurar”. Afora a clara referência de Bergson, outros pensamentos misturados ainda corroboraram em sustentação a mudança. O persistir da imagem quando da *desimagem* opera com singularidade, no processo de autoanulação e engrandecimento potencial de significação. Esta potência não me parece simplesmente ser uma birra, uma cisma quase infantil. Às vezes é o que acontece, uma certa insistência, por isso muitas vezes a expressão “persistir” irá aparecer na pesquisa, justamente para salientar esta obcecação. Mas no aprofundamento da pesquisa a palavra perdurar me pareceu mais apropriada porque encampa ato de permanência dos simbólicos e sentidos atribuídos sobre as imagens que se foram, ou estão em processo de. Quando a *desimagem* se manifesta é uma troca, como se a

---

<sup>23</sup> A *DESIMAGEM* NO CINEMA: uma imagética de sentidos que perdura na superexposição.

imagem seguisse somente em memória de imagem, sendo trazida pelo que agora representa em significação, sendo uma referência memorial da imagem apropriada pelos sentidos que atribuímos a ela. O que dura, perdura de uma imagem referência sobre uma imagem técnica de superexposição. Por isso a palavra adequada é, e sempre foi durar. Perdurar.

Em sua obra *Filosofia da Caixa Preta*, logo no início, Flusser traz uma excelente e sintética definição de imagem, que pode ser, e será, muito útil. “As imagens são superfícies, que pretendem representar algo” (FLUSSER, 2009, p. 7). Saliento a palavra representar, que breve será objeto de análise, mas por agora vamos nos concentrar na palavra “pretendem”. Quando Flusser compõe a descrição de que imagens são composições em superfícies, que pretendem ter uma representação, parece lógico que a palavra “pretende” esconde uma incerteza, uma possível não concretude de algo no quando da percepção da imagem, do comunicar ou significar. Na maioria dos casos este algo, potencialmente o algo representável, é um algo que “se encontra lá fora no espaço e no tempo”. Muito importante este relevamento de Flusser, acerca daquilo que está da imagem e se configura codificado e com potencial de decodificação, por elementos trazidos do espaço e do tempo, que incorpora o observador ao processo, pois são relativos a ele o espaço e tempo propostos.

Pensando no “pretende” e na imagem técnica de Flusser, ou seja, no que se compreende de sua definição de imagem, é possível perceber ainda mais que, a construção codificada da imagem, não necessariamente tem seu processo decodificador, mas, algum algo pode acontecer que não defina mesmo sentido e apreensão de significado em uma mesma imagem. Ora, as pessoas viveram de modo diferente, e suas bagagens empíricas e memoriais são, e pretende-se que sejam, distintas. Do contrário, não haveria sustentação de pontos de vista distintos e o mundo ficaria ainda mais plano.

E aqui eu especifico bem, e imediatamente, que concedo um sentido muito forte à palavra *significar*; não se pode confundir *significar* e *comunicar*: *significar* quer dizer que os objetos não veiculam somente informações, pois nesse caso eles apenas comunicariam, mas constituem também sistemas estruturados de signos, quer dizer, essencialmente, sistemas de diferenças, de oposição e de contrastes. (BARTHES, 1993, p. 172)

Então, é uma imagem técnica que traz elementos que comunicam e significam, oriundos de “bagagens” e de experiências que ficam no espaço e no tempo de cada qual que decodifica. Pensemos inicialmente uma breve análise, segundo Roland Barthes, em que “não se pode confundir *significar* e *comunicar*”. A diferença entre significar e comunicar segundo Barthes é, em síntese, a provocação que fizemos até aqui com o “pretende” de Flusser. Esta palavra

esconde diretamente a possibilidade de que alguém, no processo de decodificação de uma imagem, opere somente no nível comunicacional.

A verdade é que, se uma percepção evoca uma lembrança, é para que as circunstâncias que precederam e acompanharam a situação passada e seguiram-se a ela lancem alguma luz sobre a situação atual e mostrem como sair dela. São possíveis milhares de evocações de lembranças por semelhança, mas a lembrança que tende a reaparecer é aquela que se parece com a percepção por um certo aspecto particular, aquele que pode esclarecer e dirigir o ato em preparação. (BERGSON, 2006, p. 62)

É incrível como a memória e lembranças são acionadas pelo filme de cinema, e como uma parte significativa deste acionamento pode ser atribuído como *desimagem*, aos recursos de superexposição da imagem e equipamentos de iluminação da cena. Naquilo que se atualiza está também o que de nós se atualiza, e incorrência em sentidos depende da persistência de um algo nosso na *desimagem*. Penso constantemente em como a imagem de superexposição atualiza memórias nos filmes, e como esta experiência evoca leituras carregadas de sentimentos. E se a significação acontece a partir de uma imagem técnica de superexposição, estamos diante de uma evidência de *desimagem*. A intuição foi quem trouxe um passo mais firme neste sentido. Todos achados e parágrafos escritos aconteceram com substância somente depois que me dispus a entender sobre meu virtual e meu atual, e sobretudo propondo tensionar e cuidar com falsos problemas ou problemas inexistentes.

Trago ainda um pensamento de Benjamin (2012) sobre aura, experimentando de suas definições aplicabilidades no enquadrar da *desimagem*. A citação que segue, de Suzana Kilpp e Ricardo Weschenfelder, pode nos propor a leitura que desejo com maior aprofundamento.

Aura e rastro estão relacionados entre si e sob a ingerência do tempo sobre o movimento nos e dos diferentes planos de visualidade, e ambos produzem no vidente um sentido de perda e de ausência (falta) do que não está imediatamente visível, seja da história, seja dos objetos, seja das imagens. (KILPP; WESCHENFELDER, 2015, p. 4)

A ingerência do tempo sobre o movimento de visionamento da imagem, como Ricardo e Suzana propõem de leitura à Benjamin, acredito que seja o acontece quando da *desimagem* surge. A supressão de estado de conforto imagético e narrativo pela superexposição, é condicionante para um gatilho de evocação de outros artifícios para seguir narrativamente a lógica que vem se construindo na mente. Arrisco que o sentimento de perda a que Suzana e Ricardo se referem, e Benjamin sustenta, possa ser acrescido, no caso da *desimagem*, de sentimento de perda não somente no sentido da falta, mas também relativo à referência de onde estou. Desta efemeridade que comento, de perda no sentido de localizar-se na narrativa, e de

pensar através da perda, e não motivado por ela, é que penso que o espectador haja, atue, recompondo, decodificando e sugerindo sentidos na ausência explícita da lógica imagética.

Precisamos da decodificação do espectador, da compreensão (bagagem empírica e memória) que ele dê e que signifique, que torne a simplicidade da imagem de superexposição em uma *desimagem*, criando de sua autoria a narrativa a partir da perda que lhe estimula ser operador da *desimagem*. Processo que revele a latência dos sentidos possíveis neste campo da imagem técnica de superexposição, e a decodifique e transforme. A potência deste ato representa em tudo efemeridade da imagem, e implica na duração, no perdurar da *desimagem* em sentidos, ainda que tenha comprometimento de seus aspectos imagéticos.



#### 4 METODOLOGIA SUPEREXPOSTA E OS PROCEDIMENTOS TÉCNOMETODOLÓGICOS

A superexposição é presente em enorme quantidade e diversidade nas narrativas cinematográficas, e pelos motivos mais diversos. Na pesquisa haverá espaço para a descrição modal destas existências de superexposição, mas componho que nosso objeto e problema são específicos, e partem de compreender e tensionar a *desimagem*. Algumas superexposições estão pensadas para permitir significação em uma imagem, possibilitando empreendimento de sentimentos onde estruturalmente não haja mais registro distinguível de objeto ou personagem. Independente da extensão de área que apresente superexposição, ainda assim, esta poderá ser evidência de *desimagem*, em sendo uma imagem de superexposição pela qual o recurso esteja permitindo atribuição de sentidos para a narrativa e possibilitando significação.

Em uma síntese sobre a metodologia que esta pesquisa obedece, teço uma linha temporal pela qual segui. *Flanerie*, intuição, cartografia, dissecação e constelação. De maneira resumida foi assim, mas procederei comentários a seguir que elucidarão sobre sobreposições e simultaneidades no processo, sobretudo idas e vindas entre o *flaneur* e o intuir.

O primeiro movimento da pesquisa é um mergulho no meu empírico. Uma *flanerie* por diferentes filmes, de diferentes épocas e gêneros estilísticos. Através deste movimento consegui um mapeamento inicial de possibilidades de ocorrência da imagem de superexposição. Sem trazer análise ou inferências mais profundas, este exercício inicial de caminhar pelos filmes, fazendo com que um se lembrasse do outro, por lógicas consistentes relativas a nosso objeto. Este primeiro movimento de *flanerie* me trouxe a necessidade de (re) enquadrar o objeto, a partir da organização por um problema segundo Bergson. Digo reorganizar porque o impulso inicial era a busca por uma não imagem, entendendo que a imagem em superexposição não seria uma imagem. Nos primeiros passos de pesquisa, junto a este primeiro movimento de *flanerie*, ficou claro que a imagem de superexposição era uma imagem potente, mesmo que em superexposição plena, e que precisava ser identificada por imagem de superexposição, e não mais “em” superexposição. A partir destas consistências, construí nova estruturação do problema, o que deu bases reais de sustentação para os movimentos e dinâmicas que sucederam.

No movimento de perambular pelas imagens dos filmes, foram vistos mais de uma centena de filmes. Naturalmente, de modo parcial conforme a lembrança ia acontecendo. Vale salientar que este viajar pelas memórias de filmes aconteceu sempre a partir de memórias de planos ou cenas, e nunca com relação a gênero de filme, diretor ou diretora ou alguma

característica mais ampla. Os que surgiam em memória, era assim lembrados por aspectos técnicos inerentes e relativos ao plano, no máximo da cena.

Deste modo, tenho atualmente registro de que, desde que a dissecação começou como método fundamental para retirada das imagens, portanto para chegar à achados observáveis, foram filmes vistos integralmente e que em algum momento foram amostragem nesta pesquisa. O retorno ao fluxo é de suma importância para a compreensão dos significados possíveis que as imagens adquirem. Uma contextualização das imagens no filme, procurando analisar os sentidos que podem estar nas imagens de superexposição. Foram objeto de dissecação, 40 filmes em algum momento da pesquisa, afora a amostragem de 18 filmes que permanecem embarcados neste trabalho. Os filmes que saíram da pesquisa mas auxiliaram de alguma forma foram os seguintes filmes: 2001: *Uma Odisseia no Espaço*, *Oldboy*, *2046*, *Cidadão Kane*, *Laranja Mecânica*, *Último Tango em Paris*, *Kalifornia - Uma Jornada ao Inferno*, *Azul é a Cor Mais Quente*, *A Garota Dinamarquesa*, *Clube da Luta*, *Ford vs Ferrari*, *Esquadrão Suicida*, *Inferno*, *Highlander*, *Amnésia*, *As Aventuras de Pi*, *Moça com Brinco de Pérola*, *Os Irmãos Cara de Pau*, *Sin City - A Cidade do Pecado*, *The Enforcer*, *Veronika Decide Morrer*, *Três Homens em Conflito*, *Matrix*, *O Homem Errado*, *Festim Diabólico*, *Janela Indiscreta*, *A Estalagem Maldita*, *Apocalypse Now*, *O Sétimo Selo*, *Persona*, *Rollerball - Os Gladiadores do Futuro*, *Nina*, *Vidro*, *Olympia*, *M*, *O Vampiro de Dusseldorf*, *Seven - Os Sete Crimes Capitais*, *Sobre Café e Cigarros*, *O Ano Passado em Marienbad*, *Solaris*, *O Espelho*, *Scarface - A Vergonha de uma Nação*.

Explicado as práticas e métodos de apreensão utilizados, cabe uma breve explicação primária sobre o movimento de *flanerie* que acabou chegando aos filmes que estão aqui abarcados. Considero inicialmente explicar quais lógicas fizeram sentido para a escolha dos filmes que serão apresentados a seguir. Como comentado, analisadas e dissecadas 58 obras cinematográficas ao longo da pesquisa até aqui, e escolhidos 18 filmes para ilustrarem os achados. Foi utilizado um sistema a partir de um *gatilho de memória*: a cada obra analisada, os achados de cenas e planos do filme relacionavam outras sequências de imagens de outros filmes, como um gatilho de memória. A ordem dos filmes então se deu por um acaso direcionado, ou seja, o direcionamento acontecia pelo tema, técnica, gênero, e qualquer elemento de disparo da lembrança (a contraluz, por exemplo, fez uma obra me levar a outra de modo bem específico) que o filme analisado apresentava, mas também pelo acaso promovido pela minha memória, pela evocação do saber empírico. Deste modo, foram assistidos 18 filmes de longa-metragem em sequência: *Vidas Secas* (1963), *Rango* (2011), *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), *Constantine* (2005), *Irmão Sol*, *Irmã Lua* (1972), *Rocketman* (2019), *A Fonte da*

*Donzela* (1960), *Psicose* (1960), *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977), *Birdman* (2014), *Esplendor* (2017), *Rafiki* (2018), *A Lista de Schindler* (1993), *Blade Runner* (1982), *Stalker* (1979), *Morangos Silvestres* (1957), *Os Doze Macacos* (1995) e *Metropolis* (1927). Esta amostragem de filmes não teve nenhum filtro quanto a característica, quantidade ou qualquer outra influência. Mas ao cabo da escolha, ao findado a lista que apresentei acima, fico bastante satisfeito com relação aos achados relativos a imagens de superexposição. Há filmes de diferentes décadas, características cromáticas e monocromáticas, gêneros, e nacionalidade e, o que acho mais potente, dois filmes de diretoras mulheres.

No subcapítulo 4.1 tratarei uma tríade de procedimentos identitários da *desimagem*, desenvolvidas em derivação dos processos de *flanerie* e cartografia dos filmes, e abrangendo meios de sanar as dificuldades que enfrentava na identificação e confirmação das imagens técnicas de superexposição. No processar dos filmes, no perambular nas cenas, planos e *frames*, buscando a persistência de sentidos e depreensões possíveis, foram surgindo códigos técnicos estéticos que me propuseram o desenvolvimento da tríade identitária.

#### 4.1 Tríade identitária da *desimagem*

A imagem de superexposição é pensada aqui quanto a suas atribuições, suas características técnicas e aspectos relativos na iluminação cinematográfica. Ao coletar este registro da imagem de superexposição, a cartografia pode alcançar o nível de depreensão de sentido. A imagem cartografada retorna ao fluxo do filme possibilitando então uma primeira possível decodificação de sentidos que emergem ou são pinçados do fluxo do filme. Todas as imagens que serão analisadas foram extraídas dos filmes por mim através de do programa de edição *Adobe Premiere Pro*, e foram extraídos de definição *Blu-ray* 1080p, ou melhor versão disponível de definição, caso do filme *Vidas Secas*. Os filmes, por sua vez, constituem acervo pessoal que venho adquirindo durante os últimos 12 anos, para uso em sala de aula. A grande maioria foi acessada através de organizações depositárias de filmes internacionais e nacionais, como a maior fonte usada que é o fórum *Making Off*<sup>24</sup>. A questão é deixar claro que acontece a tentativa de preservação da qualidade de definição, bem como do *Aspect Ratio* idealizado para a obra, a fim de que o material extraído para análise represente o mais fidedigno da obra quando lançada.

---

<sup>24</sup> MAKINGOFF. **Fórum Making Off**. [202?]. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/> Acesso em: 15 set. 2022.

Figura 14 Obra de Gerard van Honthorst, *A Negação de São Pedro* (The Denial of St Peter)



Fonte: imagem de extração da *internet* pelo autor (14.1) e alterações elaboradas (14.2 e 14.3)

Cabe a devida introdução de algumas técnicas de identificação e confirmação de superexposição em uma imagem, técnicas oriundas de uma matriz fotográfica, que pressupõe as imagens estarem estáticas e, no caso do filme de cinema, fora de seu fluxo. Abrindo mais uma lacuna para entrada de imagens de outra natureza que não somente as de filmes. No caso, nossa imagem é mais uma pintura, que não poderia fugir ao barroco e ao tenebrismo de Caravaggio. Trouxe um pintor de temas religiosos e mitológicos, Gerard van Honthorst<sup>25</sup>.

Vale uma observação simples sobre a escolha da obra e sobre suas características. Esta pintura conta com uma diegese aparente relacionada a sua iluminação, como é comum às obras tenebristas. Para o momento, abordo o tema diegese *en passant* porque a justificativa da escolha passa por este aspecto também, mas a diegese/diegética será melhor explicado mais adiante no subcapítulo 5.1, quando abordarmos as fontes luminosas e suas justificativas. Ou seja, a justificativa da presencialidade da luz quanto a construção imagética permite que esta informação seja decodificada, temos sua diegese. Quando a justificativa está flagrante, explícita na imagem, a esta explicitude da diegese que vamos chamar de diegético. No caso desta pintura, uma vela é nossa fonte luminosa diegética que, mesmo oculta por um braço, mas ainda assim, pelo contexto, é uma vela. Reitero que mais apontamentos sobre conceito de diegese e diegético serão vistos e aprofundados mais adiante na pesquisa.

Para explicar a Figura 14 comento que a imagem 14.1 é uma reprodução de pintura chamada de *A Negação de São Pedro*, de Gerard van Honthorst. A imagem 14.2 e a imagem 14.3 são intervenções na imagem 14.1, que procedi utilizando *software* de edição de imagem Adobe Photoshop<sup>26</sup>, com intuito de exemplificar algumas possibilidades de identificação de

<sup>25</sup> Gerard ou Gerrit van Honthorst, pintor holandês que viveu de 1592 até 1656. Seguidor de Caravaggio, compôs o movimento chamado de Caravagismo. Suas obras apresentam fonte única, em sua maioria, e apresentam uma iluminação forte e meticulosa. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/gerard-van-honthorst>

<sup>26</sup> Adobe Photoshop é um *software* de edição de imagens registrado pela Adobe Systems, e que tem enorme difusão nos mercados editoriais de imagem e impressos em geral, considerado um líder de mercado neste segmento de pós-produção de imagem e pré-impressão, mesmo sendo um *software* pago.

superexposição em imagens. Este conhecimento empírico que trago são recursos que aprendi na profissão, aos longos dos anos.

As duas imagens, 14.2 e 14.3, sofreram uma simples aplicação, de um único recurso cada. Na imagem 14.2 foi aplicado um recurso chamado de inversão, também conhecido como negativizar. É inverter a cadeia de cores e luz, aos moldes do que acontecia na fotografia analógica, com exceção dos processos diapositivos. Consistia em fotografar em negativo, matriz fotossensível que era colocada na câmera, posteriormente processada, e desta matriz se extraíam cópias positivas em papel fotográfico (ampliações), outros negativos (internegativo) ou positivo, o comentado diapositivo, que servia como cópias de filmes de cinema para serem projetados, por exemplo. Analisando brevemente os resultados potenciais da aplicação deste recurso, podemos ver na imagem 14.2 que a área central da pintura, que na leitura da diegese da imagem está iluminada em maior intensidade pela vela, se encontra gradualmente em cor preta, sofrendo mudança de intensidade conforme nos afastamos da fonte luminosa, indo ao branco nas extremidades da imagem. Este recurso salienta em exata oposição de branco para preto a imagem 14.1, onde a existência da iluminação e seu alcance estão indo em fluxo contrário, de branco para o preto. O verdadeiro ponto de auxílio do uso deste recurso de negativizar está justamente em poder analisar a alta luz de a imagem sem ela estar representada por branco. Deste modo podemos ver pormenores da atuação da luz de maneira uniforme, e de modo comparativo entre imagens 14.1 e 14.2 conseguirmos ver onde a imagem clipa ou não, e diferentes índices de superexposição (desde a superexposição plena até a exposição nominal há vários recortes possíveis de leitura técnica em pontos de diafragma, mas também visuais). Outro fator que esta técnica auxilia é que a visualização destes diferentes tons da imagem de superexposição, entre o pleno superexposto e a exposição nominal, quando acontece na cútis mais clara fica difícil determinarmos onde está sendo clipagem, onde está sendo superexposição média, por exemplo. Na imagem 14.2 negativada fica mais padrão porque ela apresenta o padrão por luminância e cor, e não somente cor, como quando analisamos a imagem 14.1.

Indo agora para a técnica usada na imagem 14.3, comento que ela é brevemente mais complicada, mas de resultados também representativos. Ela é um procedimento que pode ser aplicada em imagem em cor preferencialmente, mas também em preto e branco, embora neste caso a relação que construímos de RGB se transforme em uma representação de tons de cinza. Mas vamos analisar os resultados em na imagem colorida, que será mais ilustrativa. A imagem 14.3 também sofreu uma intervenção no *software* Adobe Photoshop, e está em cores como a original (imagem 14.1). Explicando o que vemos na imagem 14.3 e os processos que resultaram nesta imagem, posso dizer que foram alteradas três chaves de processamento da imagem,

relativas às altas luzes do RGB. Ou seja, em cada cadeia prismática de cor primária da luz (RGB), vermelho, verde e azul, aplicamos uma saturação máxima em sua luminância, subindo a interferência de sua cor na alta luz da imagem em geral. Podemos ver que onde há a clipagem, onde a superexposição alcançou seu ápice e não registra mais informação, as cores parecem não ter padrão de dispersão, e oscilam em menor intensidade junto com áreas em branco. Esta é uma indicação de superexposição na medida em que as cores “não sabem”, ou melhor, não tem o quê representar. Nas outras áreas onde há superexposição não clipada, vemos que as cores se dispersam em composição, conseguindo alcançar outras cores e tons. Desta maneira podemos salientar que há na imagem diferentes índices de superexposição, indo da superexposição plena até a beira da exposição nominal. Ainda que esta seja mais uma informação interessante, não me parece que traga elementos importantes para a análise de apreensões de sentidos na imagem de superexposição, e sim sejam procedimentos que somente consigam confirmar e dar alguma caracterização estritamente técnica à superexposição.

Então, estas técnicas apresentadas são básicas de pós-produção de imagens, podendo ser alcançadas com facilidade, e em aplicativos simples, mas não nos contentam plenamente. No nosso caso filmico, como comentado antes, não se fazem inteligentes para serem usadas porque demandaria que as imagens estivessem extraídas do fluxo do filme, em *frames*. Este processo despenderia enorme energia e tempo, pois teríamos que retirar possíveis observáveis, baseado em conhecimento empírico e saber técnico prévios. Desta forma não estaríamos obedecendo a método algum, nem deixaríamos claro o porquê de tais convocações de imagens teriam sido feitas. Portanto, foram desenvolvidos alguns filtros para identificar os objetos e seus potenciais ainda no fluxo dos filmes, e foram integrados na pesquisa como procedimentos decodificadores tecnometodológicos. Sei que pode soar desacerto estipular filtro em uma manobra exploratória arraigada na liberdade de fluir, aqui no caso, pelos filmes; mas normatizar esta busca com base em este único elemento, a imagem de superexposição, já estava sendo, de certo modo, o grande filtro. Acabou que a experiência se mostrou muito eficaz no elencar dos possíveis observáveis, e sobretudo no processamento destas imagens e fluxo dos achados. Foram três os elementos “filtrantes” aplicados aos filmes, e que podem destacar as imagens de superexposição. São procedimentos de análise filmica, mais especificamente de análise da iluminação cinematográfica existente no plano do filme, por assim dizer, que são realizadas no momento da visualização dos filmes. Quando aplicadas, apontam a existência de superexposição nas imagens e confirmam a presença de indícios de sentidos nas imagens de

superexposição. Assim como *Os livros de Morelli*<sup>27</sup>, apresentam minúcias e buscam as particularidades menores da iluminação cinematográfica para depreender não somente imagens de superexposição, mas imagens que tenham indícios de sentidos, construídos assim por lógica ou acaso. Pensando um pouco sobre a metodologia utilizada na criação destes procedimentos, trago aqui algo que penso ser novo: um híbrido de paradigma indiciário com um misto de cartografia e *flanerie*; em uma manchete, seria Ginzburg *feat* Benjamin. Ironia à parte, valho-me da manchete para explicar que a ideia surgiu justo de um pensamento resumível pela expressão *feat*, tão comum aos embates musicais da atualidade. Eu pensava em como o autor Benjamin, pessoa, se comportaria se encontra-se outros autores para uma conversa informal; uma *flanerie* sobre os filmes que são meus objetos de pesquisa. Pois em um momento destes quase devaneios aconteceu, que Ginzburg viesse e opinasse sobre uma escolha de imagens técnicas de superexposição supostamente apensadas por Benjamin, e candidata a integrar a pesquisa. Foi então que percebi que o diálogo possível trouxe algo de potencial extraordinário, e que exercia enorme tensionamento para os movimentos de identificação e confirmação dos objetos de pesquisa, ainda no fluxo do filme ou brevemente extraídos, sem demandar extração / confirmação / e possível eliminação. Assim como *Os livros de Morelli* apresentam, conseguia observar minúcias e buscar as particularidades menores da iluminação cinematográfica, para então, após confirmação de se tratar de imagens técnicas de superexposição, depreender não somente as imagens, mas indícios de sentidos, construídos assim por lógica ou acaso.

Para tanto, porém (dizia Morelli), é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés. (GINZBURG, 1989, p. 144)

Elas se apresentam como um instrumento à metodologia de cartografia, e auxiliam na identificação das imagens de superexposição, bem como salienta sua construção junto a trama, como elemento de montagem e de roteiro. São procedimento teórico metodológico complementares entre si, como veremos em suas características adiante. Cunhei chamar estes procedimentos de Identificação de Oposição; Desnaturalização; e Desagregação.

---

<sup>27</sup> Do livro *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*, de Carlos Ginzburg, sobre o que E. Wind escreveu dos livros de Giovanni Morelli, e como aspectos aparentemente insignificantes, como unhas mal pintadas em um quadro, podem determinar descobertas, por exemplo, de uma falsificação replicada com todas as técnicas do original, mas sem atenção aos pormenores detalhes.

#### 4.1.1 Identificação de oposição

Identificação de Oposição é procedimento tecnometodológico que consiste em buscar a presença de superexposições em áreas, luzes e reflexões, e que advenham de fontes ou reflexões posicionadas em sentido e ângulo contrários à posição da câmera. Sendo que a exata oposição destas fontes podem ser possíveis ocorrências de um efeito óptico chamado de *flare*, como veremos mais adiante. Voltando, são contraluzes, reflexões e *flare* que existem somente com a característica de serem superexpostas. Cabe aqui enquadrar inicialmente (porque a explicação maior desta existência se dará por cartografia de filme no subcapítulo) que estão nesta situação a já atribuída luz de contra, mas também o *flare* e as luzes refletidas aparente, que pode ser também considerado um *flare* indireto, bem como fontes diegéticas. Importante aqui é, mais que a explicação sobre cada característica de luz que pode ser extraída pela manobra, comentar a eficácia que a manobra tem no selecionar das imagens de superexposição. Além de permitir o mapeamento de imagens de superexposição que são poderosas em sentidos, porque em grande parte são contraluzes, possibilita mapear no próprio *frame* o que é luz de contra, portanto superexposta, e o que é superexposição de outra fonte, no que concerne ao restante da tríade de iluminação, ataque e compensação. Ou seja, a manobra ajuda também a separar no *frame* as diferentes origens direcionais da iluminação.

Na figura abaixo podemos ver *frames* do filme *A Lista de Schindler*, do diretor Steven Spielberg, de 1993. A contextualização desta sequência do filme acontecerá logo a seguir, quando explicaremos a manobra de Desagregação. Neste momento vale sabermos que este plano analisado aqui é estático, e mostra um grupo de 3 soldados invadindo uma sala. O plano começa pela abertura abrupta da porta, que cria uma cortina sonora com o plano anterior onde uma pessoa sai do assoalho de madeira. Os soldados abrem então a porta e começa um suave vagueio do feixe de luz das lanternas que carregam, denotando que procuram por algo com atenção. O plano segue com o as lanternas sendo único movimento mais constante de ação.

Figura 15 *Frames* do filme *A Lista de Schindler* (1993)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.



Para exemplificar a manobra de identificação de oposição, podemos começar pela presença dos soldados, que estão sem iluminação frontal. É possível interpretarmos que se houvesse iluminação frontal (ataque e compensação como possibilidades) não se faria necessário as lanternas, porque nossa percepção sobre a imagem não seria de obscuridade. Na perspectiva de precisarmos ter pessoas segurando as lanternas, precisamos de luz nelas, para manter a impressão de baixa iluminação no ambiente, e ainda assim podermos perceber os corpos que seguram as lanternas, para isso, está a aplicação de contraluz. Do contrário, seriam lanternas voando em um mundo escuro, porque os corpos sem iluminação estariam sobre um fundo também escuro. Analisando tecnicamente a imagem, compondo um mapa de iluminação, temos uma contraluz lateral cruzada vindo de ambos os lados, de ângulo normal (ao nível dos olhos). As lanternas, elementos luminosos presentes na cena, portanto “vivos”, vagueiam pelo ambiente chegando a apontar diretamente para a câmera. Ao passar pela câmera (imagem 15.2), ela se apresenta como um *flare*.

Cabe ainda duas observações quanto a este plano simples e rápido, que tem menos de 10 segundos de duração. Pode parecer um plano simples no contexto do filme, mas analisando as extrações que pudemos ter, vemos que existe muita construção consciente no plano, no que consiste raciocínio e justificativa para cada elemento. As contraluzes nos soldados estão justificadas pelas lanternas de colegas, que podem estar no corredor investigando outros pontos e salas, por isso o ângulo ao nível dos olhos da contraluz e fato de estar vindo dos dois lados das personagens. Outro aspecto é o vagueio da lanterna quando gerando *flare*, que passa continuamente quando ilumina no sentido oposto a câmera. Se permanecesse alguns segundos parado ou focalizando no sentido da câmera, nos colocaria na cena. Estaria correndo risco de quebrar a quarta parede e nos introduzir na narrativa, como elemento que estava escondido dos soldados. Entendo por análise deste plano que a ideia é justamente flertar com esta possibilidade, e pelo breve espaço de tempo sugerir, mesmo que subliminarmente, a hipótese de que sejamos personagens escondidos, aumentando o suspense sobre a ação. Está construído uma cena de filme para servir de exemplos das fontes luminosas vivas e diegéticas em superexposição, onde é possível aplicar o procedimento de identificação de oposição<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Cena modelo, filme *Psicose* (1960). Disponível em: <https://vimeo.com/643212417/15faea881f>

#### 4.1.2 Desnaturalização

Desnaturalização é também um procedimento tecnometodológico que visa observar a natureza dos objetos do filme, no que consiste suas cores, tons, texturas e morfologia. Busca observar se através de qualquer alteração está algo registrado com excesso de luz, mesmo que em áreas específicas do objeto ou pessoa. Sabendo que todo algo iluminado que caminha em sentido da superexposição tende ao branco, uma área de um carro vermelho, por exemplo, que começa a “desbotar”, apresentando-se levemente rosada ou esbranquiçada, deve estar superexposta. A composição da imagem de superexposição, como apresentado na delimitação do objeto, pode ter áreas de superexposição diferenciadas em tamanho e percentual em relação ao *frame* integral, o que não reduz ou dimensiona sua capacidade de construir e constituir sentido. Deste modo, esta manobra de desnaturalização da imagem está relacionada não com nosso modo de olhar, mas sim com a presença do objeto ou personagem iluminado, como ele se apresenta em imagem.

A Figura 16 mostra um plano que está em uma mesma sequência que será analisada e contextualizada a seguir, mas que está sendo usada aqui para explicar o procedimento de desnaturalização. Se observarmos a fluência das três imagens da Figura 16 veremos que alguns ambientes da escada começam a ser iluminados. Estes são três *frames* em ordem, extraídos do plano e postos na mesma métrica que no filme. Representam 1/8 avos de 1 segundo do plano, que tem duração de 6 segundos. Mas este pequeno momento retirado já é suficiente para que vejamos a construção de superexposição surgindo, representada pela baixa luz até a alta luz, conforme os *frames* na figura estão dispostos. Justificada pelas metralhadoras sendo disparadas, a iluminação sobe em intensidade muitas vezes, de modo repentino e rápido, como um *flash* sendo disparado. Inclusive, o *flash* pode ter sido o artefato usado na execução desta iluminação. O que importa é visualizarmos a superexposição presente no *frame* da direita, onde o teto iluminado perde um pouco suas características e nitidez de textura devido à luz excedente. Com certeza o procedimento de Desnaturalização é mais fácil de ser executada em filmes coloridos, pois conforme se evidencia a superexposição, acontece alteração das cores das áreas iluminadas. Mas a intenção aqui foi justamente exemplificar a Desnaturalização com certa dificuldade para propor sua eficácia.

Figura 16 *Frames* do filme *A Lista de Schindler* (1993)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Cabe comentário novamente que a imagem de superexposição pode ocorrer parcialmente em sua área, e com diferentes intensidades de superexposição, não necessariamente com em completa branquitude. Pelo contrário, veremos muitas situações em nossa cartografia onde a sugestão de sentido parece estar no meio do caminho, entre o expor nominalmente e a plenitude superexposta. Entre o cinza e branco. E veremos outros exemplos onde a área de superexposição representa menor ocupação da área do *frame*, mesmo assim com enorme condição de significado. Foi preparada uma pequena cena de filme que apresenta bem clara a possibilidade de emprego do procedimento de desnaturalização<sup>29</sup>.

#### 4.1.3 Desagregação

Procedimento que sugere a subjetivização da existência da superexposição. Pressupõem a imagem de superexposição estar identificada e mapeada, e de modo subjetivo ou efetivo, propor a desagregação da presença da superexposição da imagem. Deste modo, exercer a análise nesta nova conjuntura proposta, e ver se o sentido na narrativa segue sendo o mesmo. É como identificarmos o “papel” de personagem da iluminação em superexposição para a trama, neste plano ou cena em específico, indiciando daí se há possibilidade de sentido coalescente na imagem. Porém, é bastante difícil uma aplicação técnica efetiva, retirando a luz em superexposição da imagem. Requer muitas qualidades, diversas, que englobam *softwares* e capacidades de tratamento de imagem, muitas vezes. E os resultados não são necessariamente mais evidentes neste caso, do que a simples ação de subjetivar a ausência da área superexposta. O importante é propor nova leitura do plano e cena, pinçando qualquer percepção e indício de perda narrativa e emocional sem a superexposição. Mesmo que a superexposição esteja concrescente a vários outros elementos da composição imagética, ainda assim ela está compondo sentido então, neste caso. Vale análise posterior se ela constitui ou não sentido por

<sup>29</sup> Cena modelo, filme *Ensaio sobre a Cegueira* (2008). Disponível em: <https://vimeo.com/643212885/eb6ff9a45d>

si, e como pode ser pensada como imagem técnica de superexposição. Como veremos a seguir em exemplo de aplicação efetiva, os achados se evidenciam em indícios, podendo aumentar e diminuir conforme vemos no plano, e depois na cena. Mas este procedimento tem se mostrado muito efetivo para coleta de indícios, embora demande o exercício de muita visualização das cenas, vendo e revendo, exaustivamente. Uma boa maneira de explicitar esta aplicação do procedimento em filmes, é questionar se a imagem no filme, no ápice dramático do plano, ou em momento fundamental da cena, tem a mesma força e ou conduziria de modo igual a narrativa se não tivesse superexposição em sua constituição? Vejamos a Figura 17 e material em vídeo em que apresento intervenção no plano.

Figura 17 *Frames* do filme *A Lista de Schindler* (1993)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Nas imagens estão *frames* de um mesmo plano composto de movimento de panorâmica para a direita, conjugado com *tilt up* (entre as imagens 17.1 e 17.2). Aqui vale uma ressalva, desta análise em diante serão apresentados muitos *frames* em composição por figuras, e cabe comentário, ainda que pareça lógico, que elas estarão dispostas em fluxo da esquerda para direita, de cima para baixo, como surgem e se apresentam nos filmes. Muitas imagens são compostas de movimentos de câmera como é caso do filme *A Lista de Schindler*, e deste modo a construção das figuras leva em conta *frames* em número necessário para a elaboração do raciocínio que demanda o fluxo narrativo. Pois justamente a apreensão de sentidos acontece

tanto na análise do *frame* extraído do fluxo como também no seu retorno, daí a preocupação com a apresentação dos *frames* por figuras.

De volta ao plano em questão, ele faz parte de uma sequência mais ampla e duradoura, que empreende uma enorme curva dramática ao filme. Em uma montagem paralela, a sequência começa por uma série de planos que estabelecem e nos apresentam diferentes ambientes internos de um edifício, quartos, salas, corredores e escadas. O que está acontecendo neste momento do filme é uma ação de tocaia que militares nazistas fazem, em silêncio absoluto, em um edifício aparentemente inabitado. O início da sequência se apresenta de modo propositalmente confuso, e nos desloca constantemente para ambientes diferentes, e de baixa iluminação. Visualmente escuros, os quartos, salas, corredores e escadas se apresentam soturnos, e a pouca iluminação é viva e diegética (com a fonte estando aparente no quadro), vindo de abajures de parede (como na imagem 17.1), das lanternas que os soldados conduzem, das armas quando disparadas. Os *frames* em análise constituem uma segunda inserção do mesmo plano, que dispara uma ação que quebra o silêncio com enorme barulho de tiros de metralhadoras. A primeira vez que o plano surge é estático e simples, mostrando a exata visão do primeiro *frame*, imagem 17.1. Os militares aparecem fortemente armados em tocaia, no aguardo de que algo, que não sabemos o que, aconteça. A sequência se estrutura então pelos ambientes citados, com enquadramentos que ora estão vazios, cômodos vazios, ora cheios de militares nazistas aguardando em silêncio e na espreita por algum ruído. Aos poucos, começa a acontecer movimento dos ambientes, primeiro um homem sai de um piano de parede; uma mulher retira a parte frontal de um grande gaveteiro revelando uma criança que sai; de outro armário sai uma outra criança; a câmera passeia e revela alguém tentando sair de um fundo falso do assoalho. Os que estavam escondidos, agora se sentem seguros para sair. Todos procuram manter o silêncio, que é quebrado pela entrada abrupta de soldados nazistas em uma sala, fazendo moderado barulho ao empurrar as portas (Figura 15). Eles carregam lanternas de mão, que são as fontes de luz justificáveis da cena. Vale comentar que as lanternas se apresentam como imagens de superexposição, mas pretendo analisar este aspecto e voltar a representações desta natureza nos próximos subcapítulos, em especial o 5.1. Voltando, a imagem 17.1, onde um pelotão de está aguardando, em extremo silêncio, pelas ordens de quem está em comando, que se apresentar em lado oposto ao pelotão, e único a receber a iluminação do abajur de parede de maneira direta, como um ataque lateral em fonte única. Deste ponto, o militar em comando pode ter visão para a parte superior do prédio pelo vão da escada, ação que desenvolve durante o plano.

Em específico no plano cartografado e analisado acima, realizei uma proposição exploratória de retirada de superexposição do plano, numa tentativa de ilustrar a sequência sem a imagem de superexposição e deste modo denotar a força que esta imagem de superexposição tem frente à narrativa e a proposição imagética. A ideia não é retirar toda superexposição do plano, prova disto é que a iluminação diegética do início do plano, o abajur que ilumina em ataque lateral o militar no comando, segue. O desejo foi alterar o fim do plano, quando a narrativa começa a ser dada pela superexposição dos disparos das metralhadoras fora do enquadramento, no alto da escada. Somente foram substituídos *frames* com o ápice da superexposição, e sempre de duas formas: quando a superexposição se apresentava em um único *frame*, foi repetido o *frame* anterior; quando eram dois ou três *frames*, houve a repetição do *frame* anterior e posterior, e o preenchimento do *frame* central, quando necessário, com um arranjo de aplicação dupla de um dos destes *frames* substitutos. Importante foi a tentativa de manter íntegro o tempo, mantendo sempre o número de *frames* finais do plano, e ritmo de assistência, mantendo mesmo *frame rate*. Assim, preservou-se também íntegro o som e trilha. De modo resumido, nada foi retirado da imagem digitalmente, ou sofreu tratamento de imagem, e tão somente foram suprimidos e substituídos alguns *frames* da montagem por outros que também compõem o plano. Não haveria como, sobretudo não haveria por que, de retirar por máscara ou recursos tecnológicos fontes diegéticas, lanternas, por exemplo, porque isso destruiria a proposição de narrativa de modo direto, influenciaria na percepção da interpretação do elenco. O que está então neste material é a apresentação integral do plano como foi pensado no filme, e no mesmo arquivo, identificado por *letter*, o plano com a intervenção. O arquivo de vídeo tem o material original<sup>30</sup> e alterado<sup>31</sup> em *looping* três vezes para melhor visualização.

---

<sup>30</sup> Sequência integral analisada, disponível em: <https://vimeo.com/581363576/f80afd6b95>

<sup>31</sup> Plano original e alterado em *looping* 3 vezes, disponível em: <https://vimeo.com/581362012/52d58152bf>

## 5 O UNIVERSO DA *DESIMAGEM*

Tecendo um breve resumo da pesquisa até este ponto, remonto que a amostragem incorporou 18 filmes finais que trago análises cartográficas e que dissecarei. Analisando os filmes e procedendo a tríade, os três movimentos tecnometodológicos, consegui elencar uma série de imagens de superexposição, e construí aqui três constelações pelas quais procedo um caminhar pelas imagens de superexposição, compondo por suas representações maiores: construtos de representações físicas e de verossimilhança, construtos não realísticos, oníricos e místicos, e construtos narrativos relativos à montagem.

Se pensarmos na tela preta e um lápis branco, o rabisco extraído de uma gravura a livre mão poderia ter sido um filme em preto e branco do início do século passado. Se seguirmos nesta analogia de escrita pela luz, fotograma escuro sendo pintado pela luz branca dos refletores, o primeiro que apertou o lápis até deixar marcar, pôde pensar escrever com novas formas, e quem sabe alcançar diferentes resultados por isso. Este movimento provocador de alterações na materialidade efêmera que a luz cinematográfica compõe, e tendo criado sua própria distinção estética nesta linguagem, acaba instrumentalizando, com o passar dos anos, todo um aparato de opções técnicas e estéticas para a composição da imagem de cinema. Não sei se o movimento de filmes classificados como gênero *noir* seriam os primeiros, não vem ao caso, fato é que na evolução da construção da imagem pela iluminação muitos elementos de superexposição marcaram presença, e assumiram espaço no expor das imagens, construindo um imagético característico, inovador e narrativo. Luzes diegéticas e fontes especiais são marcos do período, e começam a ser experimentados no cinema em filmes do expressionismo alemão, por exemplo. A exposição está desde a primeira imagem animada, lógico, mas em comparação a outros elementos ela como elemento individualizado sempre esteve negligenciada em reconhecimento. Sempre esteve presente, mas nunca indiciado com a devida notoriedade. Nada tem mais potencial narrativo no que tange ser interventivo do que fontes especiais, que surgem em cena como objetos luminosos manipuláveis, e que por vezes podem determinar ações e sustentar desfechos. Podem ser lanternas, refletores de teatro, faróis de veículos, entre outros. A grande diferença para com as fontes diegéticas, como já citado, é que as fontes especiais são sempre superexpostas, do contrário não estariam salientes, expostas, como um lápis branco na tela escura. É como se o diretor de fotografia delegasse ao elenco a atuação das fontes mais fortes em cena, e deste modo o foco do que ele olha, e do que devemos olhar, fica condicionado à performance desta fonte. Importante salientar o aspecto de contribuição que as fontes diegéticas atribuem a construção de realismo as cenas. Operam criando verossimilhança, e deste

modo amenizam e naturalizam o olhar no visionamento, facilitando a imersão e identificação do espectador. Nas próximas subseções apresentarei cada uma das constelações.

### 5.1 Construtos de representações físicas e de verossimilhança

Quais sentidos são possíveis de serem evocados na *desimagem* de superexposição e que estejam relativos à construção de uma ambientação lógica e verossímil? Existe aqui a proposição de um primeiro grupamento de sentidos encontrados que apresentam características relativas às sensações físicas, como calor, secura e aquecimento, e a possível transferência de idealizações realísticas através da construção de similitude pela diegese e objetos diegéticos. Com respeito a objetos diegéticos, estes têm potência de naturalizar as lógicas físicas que integram o iluminar, no sentido mais físico e ondulatório, e podem ser pensadas como representações de manuseio e uso, como *flashes* fotógrafos, ou artefatos de iluminação de ambientes tipo abajures e luminárias, ou faróis de veículos e lanternas. Todas estas representações estão diretamente ligadas a situações físicas vividas por cada pessoa. Evocam uma situação de ofuscamento dos olhos, quando direcionadas diretamente para o olho, fazendo conexão com lógicas fisiológicas, como contração letárgica da pupila, que por fragmentos rápidos de tempo ferem o nervo óptico. Estas situações são criadas em filmes cotidianamente, e buscam ser representações realísticas, tendo como base a experiência cotidiana de cada um de nós e almejando introjeção.

A ilusão só se produzirá se produzir um efeito verossímil: ou seja, se oferecer uma interpretação plausível (mais plausível do que outras) da cena vista. Os próprios termos que emprego aqui – “verossímil”, “plausível” – sublinham que se trata bem de um julgamento e, por conseguinte, que a ilusão depende muito das condições psicológicas do espectador, em particular de suas expectativas. Em regra geral, a ilusão se realiza melhor quando se prepara uma situação em que ela é esperada. (AUMONT, 2014, p. 98)

Aumont (2014) comenta exatamente sobre aspectos fílmicos que criam a expectativa do que virá a ocorrer. Roteiro e curvas dramáticas especialmente construídas são exemplos destas preparações. Por vezes, são situações propositalmente ardilosas, preparadas para determinados momentos do filme, para intensificar narrativas. Pois bem, se o roteiro prevê, a imagem deve acontecer. Exemplifico: em frente a um restaurante, à noite, um *paparazzi* corre ao lado de uma limusine com janela aberta onde dentro há uma grande celebridade. Ele clica várias fotos enquanto ela desce da limusine, logo após estacionar. A trama espera pelos *flashes* da câmera, o espectador espera por isso, a limusine, se pudesse, esperaria por isso também. Mas lembro que



se não houver superexposição não haverá a relação de ilusão. Ou uma imagem subexposta poderia representar esta situação de *flash* disparando? Ou em uma cena noturna em Nova Iorque, onde *King-Kong* escala nas alturas com os holofotes da polícia tentando persegui-lo. Os feixes de luz dos holofotes movendo-se deveriam estar sem superexposição, devendo então esta luz estar representada pela exposição correta? E todo resto, prédio, polícia, aviões e mocinha sequestrada em subexposição? O verossímil é relativo, e a fotografia cinematográfica deve também ser, para que consiga manter-se em constante relacionamento a fim de representar a realidade, por mais que ao fazê-la, tenha de dobrar condicionamentos sociais ou leis da física.

Parece contraditório pensar que para obter um efeito naturalista é suficiente recriar a luz. Deveríamos trair esta realidade a fim de obter na tela aquilo a que nos propusemos e, assim, lhe fazer justiça. Essa é a base do drama. (ARONOVICH, 2004, p. 65-66)

O diretor de fotografia Ricardo Aronovich comenta justamente que talvez o verossímil não seja o suficiente para uma trama em específico. É preciso entortar a realidade a fim de que ela seja o que pretendemos, do contrário ela seria o registro tão somente, e não a locação específica onde acontecem os filmes. Toda a calçada é parecida, mas aquela que *Don Corleone* levou 5 tiros era especial, e somente existe no filme *The Godfather*.

A Figura 18 apresenta *frames* do filme longa-metragem de ficção *Vidas Secas*, do diretor Nelson Pereira dos Santos, de 1963. Elenquei estas imagens porque elas servem perfeitamente para comentarmos uma primeira situação de elementos de superexposição representando este primeiro grupamento. São representações possíveis de estarem na imagem relativas à aspectos físicos naturais, seja da física quanto ramo científico, seja da física relativa à fisiologia humana e animal. Aspectos condicionantes da vida, que nos permeiam o dia a dia, e que tem reflexos lógicos e orgânicos, como excesso de calor ou frio, escuro e claridade, embriagues ou drogadição, consumo de substâncias entorpecentes e alucinógenas, visão subaquática, projeções de situações não naturais, mas que demandam a racionalização para sua adaptação imagética. Estas relações de sentidos comentadas acima são impressões imprescindíveis para o prosseguimento da pesquisa. São achados da dissecação.

Figura 18 *Frames* do filme *Vidas Secas* (1963)

Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Se observarmos a imagem 18.1, veremos a personagem Fabiano parado no sertão, local de subsistência dele e família. Não vem ao caso aprofundarmos sentidos narrativos neste momento, ao menos não mais do que os relacionados ao estabelecimento dos ambientes interno e externo. O *frame* explicita as condições no ambiente externo onde vive Fabiano, um local do sertão nordestino brasileiro, com excessivo calor e aridez.

Cabe um breve comentário técnico neste momento acerca das dificuldades que havia no Brasil no que compete à latitude filmica dos negativos cinematográficos. A técnica cinematográfica relativa à construção da imagem constitui um grande desafio desta pesquisa, em todos os aspectos. A tentativa de trazer elementos deste meio são difíceis, mas necessários para a compreensão dos aspectos técnicos. Os diretores de fotografia, Luiz Carlos Barreto e José Rosa, não dispunham de muitas possibilidades de negativos cinematográficos no que diz respeito à sensibilidade, o que lhe permitia uma construção limitada da imagem, no que consiste latitude de registro. Ainda que os negativos em 1963 não existissem em opções variadas, a situação de extrema luz do sertão nordestino limitava ainda mais as possibilidades, deixando de fora da equação negativos balanceados para temperatura de cor *tungstênio*, 3200 graus Kelvin (MOURA, 1999, p. 155), e os de alta sensibilidade, ISO500 ou ISO800. Destes aspectos técnicos, vale neste instante explicar que a latitude filmica é distinta entre os negativos cinematográficos disponíveis, e vem a ser o *dynamic range* dos sensores da cinematografia digital (WHEELER, 2008, p.37). *Dynamic range* e latitude filmica representam a capacidade que cada suporte de registro de imagem tem, seja ele suporte digital ou suporte analógico e, portanto, capacidade de registrar e representar a imagem em sua característica de luminância. De modo ainda mais simples, se considerarmos do branco aquilo que está excessivamente iluminado, até o preto, aquilo que não tem iluminação para ser foto sensibilizado, existem distintos pontos de cinza, ou, diferentes índices de iluminação, com ressalva para o que é branco ou preto; pois a latitude filmica é justamente a apresentação desta faixa dinâmica, e representa

a capacidade que um suporte tem em registrar a alta luz e a baixa luz, e tudo que se encontra entre estes pontos determina os limites, sendo aquilo que está à beira da superexposição plena, e aquilo que está limítrofe da subexposição plena, extremos opostos do alcance dinâmico, o *dynamic range*.

Voltando para *Vidas Secas*, a imagem 18.1 apresenta uma região de agreste seco e árido. Não há vegetação que não poucas árvores secas. A superexposição se apresenta suavemente no chão e na roupa da personagem Fabiano. Se notarmos a camisa da personagem, quase não há limites para definirmos o que é seu ombro direito e o que é céu, porque ambos estão no mesmo índice de alta luz<sup>32</sup>. Esta superexposição, usar os limites físicos de registro do suporte que existe, do *maquínico* pelo qual se optou, para desenvolver imagens com excessiva luz que agreguem valor, características à narrativa, é *desimagem*. Este *frame* apresenta superexposição, que traz sensação de calor para aquele sertão da imagem. Através desta aparência de luz solar excessiva se constrói uma impressão de que está “queimando” a pele ou a roupa da personagem, fazendo com que sua forma seja como uma miragem que se confunde com o solo e o céu. Logicamente, a cinematografia preta e branca auxilia nesta percepção de mistura, de falta de limítrofe da forma da personagem superexposta, pois podemos imaginar que em película colorida não aconteceria tal “mistura”, ou sim. Mas ainda assim, mesmo em colorido, o céu claro e a camisa superexposta se mostrariam brancos, ou em convergência ao branco, se misturando igualmente. Este aspecto desencadeia uma série de pensamentos especulativos, já que dependeria de análise e confrontamento de dados que não temos; sobre a característica do negativo usado, dos negativos disponíveis, da fotometria que o diretor de fotografia obteve no momento, e aquela que ele resolveu condicionar a exposição, e muitos outros elementos possíveis. Mas o que é importante para a pesquisa, e que já está da imagem, é a luz excedente que cria a *desimagem*. Dois aspectos permanecem desta dissecação, saber que o negativo preto e branco é também uma opção do diretor de fotografia, e que a escolha por outro, quiçá colorido, não vem ao caso para análise da imagem de superexposição cartografada; em segundo, que esta imagem de superexposição referenda também o calor em excesso que fica impregnado na narrativa, e, portanto, é sentido que pode ser depreendido, que se estende do plano para a cena, e da cena para a narrativa, contribuindo para a construção do filme. Isso é excesso impregnado na imagem, sentidos que perduram na *desimagem*.

---

<sup>32</sup> No caso, mesmo índice de alta luz leva em consideração as luzes refletidas e incidentes sobre a roupa da personagem, em relação à luz refletida do céu ao fundo. Como a expressão constrói, existe então uma mesma superexposição entre estes objetos, camisa e céu, fazendo com que sejam registrados como um mesmo branco de superexposição indiscrimináveis.

Entrando brevemente na narrativa do filme *Vidas Secas*, a família protagonista vive a eminente decisão de deixar o espaço em que habitam, largar o sertão, indo em busca de um algo melhor. Como o algo melhor é uma incógnita e o que lhes aflige é a seca, aridez e calor, eles desenvolvem argumentos e constroem a decisão de sair. Como podemos ver na imagem 18.2, a família está em uma cena interna onde acontece a decisão final por saírem daquele lugar. Mesmo em ambiente interno, sentimos a presença do calor e da luz solar o tempo todo, pela superexposição da janela e aquilo que é iluminado pela luz que adentra por ela. A janela é única fonte de iluminação na cena. Ela é a representação do ambiente externo presente na imagem 18.1, onde a pessoa estava sob influência direta do sol, que a desbotava a ponto de se misturar ao sertão. A luz superexposta vinda em sentido de contraluz lateral, justificada por uma janela “estourada” onde um filho encara a seca como seu inimigo, arrasta consigo todo um peso para a decisão que está sendo tomada.

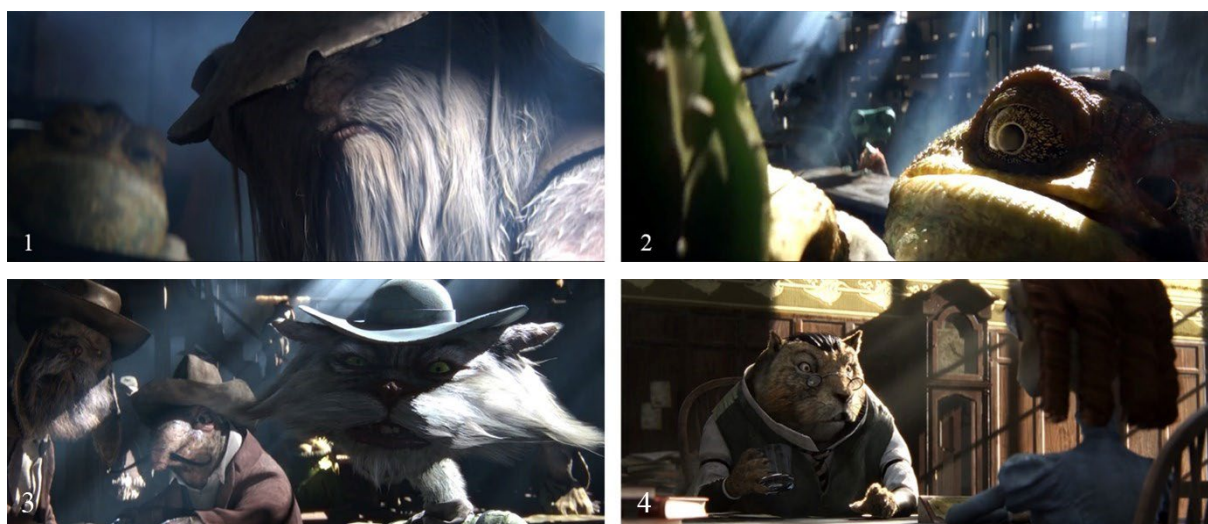
A construção de uma dualidade visual entre internas escuras e externas claras se estende pela trama da história. Ainda que o ambiente externo seja caótico, quente e com a presença do signo da morte na escassez de água, vegetação seca e esqueletos animais em todo lugar, ainda assim, o interior que traz conforto térmico não é a solução dos problemas. Nas imagens 18.2 e 18.3, podemos medir esta composição dualística onde a imagem está simplesmente repartida entre preto e branco, sendo preto o refúgio interno mais confortável, e sendo o branco ambiente externo de claridade aridez. Como quem pinta o *frame* como uma caneta de luz, esta representação imagética é síntese deste momento do filme, onde a personagem de Fabiano resolve matar a cadela Baleia para abrandar a fome da família. Vale salientar que os extremos nesta imagem 3, entre a luz externa clara, representação de uma aridez assassina, e a ausência de luz interna, representação de uma sobrevida mais confortável, esconde um conflito mais amplo que é cerne da trama.

A escuridão interna esconde a morte no tempo, tanto quanto a luz superexposta do ambiente externo a coloca em evidência. Nesta dúvida entre ficar e momentaneamente sentir-se confortável no escuro, ou tentar a sorte no sertão andando pela terra árida superexposta, é que está alicerçado esta sequência do filme. Podemos dizer então que esta sequência narrativa se apoia diretamente na construção imagética de superexposição, que pode ser traduzida neste caso por um contraste simples entre luz e ausência de luz, onde a relação de contraste tem suas altas luzes que aparecem superexpostas, na tentativa de intensificar o próprio contraste elevando esta alta luz a situação de superexposição plena, branco puro. Deste modo, o observador do filme não tem representação exata do que seja algo ou pessoa iluminado pela luz “correta”, somente consegue presumir como seja, na medida em que o próprio objeto iluminado não se

preserva em forma (ou cores), deixando sua naturalidade fora desta construção. Desnaturalização. Logo veremos outros exemplos de dualidade construída entre o externo claro e o interno escuro, e cada uma trará seus elementos que constroem exemplos de aplicações distintas, ainda que similares tecnicamente.

Veremos na Figura 19 que a condicionante potencial de sugerir aridez e calor para ambientes externos em ambientação interna não se restringe a cinematografia *live action* ou P&B. Trago exemplos do filme de animação *Rango*, em duas cenas distintas, de momentos distantes na trama. As imagens 19.1 até 19.3 representam planos de uma cena quando a personagem principal chega à cidade de *Dust*, que já nos dá indícios de sentido por significar “pó”. A imagem 19.4 mostra outro momento mais adiante na narrativa, onde uma personagem procura o gerente do banco para pedir empréstimo.

Figura 19 *Frames* do filme *Rango* (2011)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Inquietante constatarmos que o desenho imita a vida, em exata tentativa de similitude. A busca por verossimilhança é um aspecto a abordarmos, sobretudo pela liberdade de representação que somente o mundo da animação digital possibilita. Iremos abordar mais a fundo este aspecto mais adiante na pesquisa, mas por agora vale perguntarmos por que propor uma representação de realidade tão vivida, por assim dizer, se a representação por fábula é por si só uma alegoria fantástica? Talvez a resposta esteja justamente na *desimagem* e sua força de evocação de significação. A lógica dualística de claro e escuro, e de falsa proteção no escuro retornam nesta situação. Como no exemplo visto de *Vidas Secas*, estamos entre o mal e o ainda pior. Sabemos que lá fora é árido, quente e selvagem, somos lembrados disso pelo pouco de

externo que nos adentra as frestas e janelas. Mas o mundo interno tão pouco é fácil, porque no escuro a dualidade pode se completar, potencialmente pelo desconhecido, o oculto, o escondido. Sem mencionar que a condição de proteção em um lugar abrigado do sol é efêmera, pelo fato de estarmos, neste caso, fora de casa. Na narrativa do filme a personagem principal chega a um *saloon* na cidade de *Dust* e sem conhecer nada procura informações neste espaço. Vivemos esta angústia pelo prisma da personagem, e sentimos a dificuldade de enfrentamento que ela sente pela reduzida e fracionada informação que as imagens nos apresentam. Ou há superexposição, ou há subexposição, e nesta intensa polaridade do registro da imagem somos impossibilitados de perceber imagens confortáveis, íntegras e reconhecíveis.

A *desimagem*, luz de superexposição narratológica, é luz propositalmente em excesso, e é construído de verossimilhança, que busca compor realismo ao filme, dimensão balizadora deste subcapítulo. Vamos abordar agora a existência da superexposição com explicitude lógica, que se relaciona com regramentos da disposição de iluminação cinematográfica na cena, que são as fontes diegéticas, ou fontes de luz aparentes, conforme Aronovich (2004, p. 94). São fontes de iluminação que estão inseridas no cenário, e, portanto, fazem parte da encenação tanto quanto as personagens ou os objetos cênicos. A fim de que sejam notadas partícipes da trama, estas fontes diegéticas precisam estar acima da exposição nominal do restante da imagem, ou seja, precisam estar como algo “saliente” na imagem, a fim de que sejam sentidos e integram a narrativa. Começo por esta proposta, onde acontece o uso da superexposição para destacar estas fontes da luz em cena, e deste modo justificar sua presença através da normatização de sua aparência em excesso. Analisando em sentido real, da realidade fora das telas, fontes irradiadoras de luz podem ofuscar, se dispostas diretamente contra nossos olhos. Na realidade do filme, construída pictoricamente, esta realidade ofuscante acaba sendo construída pela superexposição. Fontes diegéticas podem ser de diversas formas na narrativa: lâmpadas, velas, abajures, artefatos luminosos que estejam no *mise-en-scène*. Vamos pensar fatores de memória e lembranças que podem ser trazidos, e que se atualizam como construído de realidade (ou verossimilhança), com o uso da luz em excesso, da superexposição como elemento, e por consequência *desimagem*.

Na Figura 20 podemos ver o plano inicial do filme *A Fonte da Donzela*, de 1960, do diretor Ingmar Bergman. Oscar de melhor filme estrangeiro naquele mesmo ano, é um dos mais fortes trabalhos de conceito de direção de fotografia Sven Nykvist, aos meus olhos. Um dos aspectos que me chama atenção nesta obra e conceito concebido por Bergman e Nykvist está justamente na construção da diegese fotográfica e nas fontes diegéticas. No filme sabemos estar em algum país nórdico devido ao ângulo das iluminações externas estar mais “deitado”, ou seja,

mais angulado para poente ou nascente. Esta característica remonta a condição de localização geográfica, propícia dos países mais ao norte da Europa, onde se situa a Suécia, país de Bergson e Nykvist, e onde se passa o filme. Mas de volta a Figura 20, ela mostra a personagem secundária da trama produzindo o fogo que esquentava o chalé, em um espaço para a fogueira situado na parte central dele. Nas imagens, ela assopra em movimentos contínuos e conforme seus esforços acontecem, a chama se intensifica, e o mesmo acontece com a claridade no rosto da atriz. Na imagem 20.3 o fogo surge com intensidade, de maneira que o vemos fisicamente na imagem, quando antes somente sentimos sua presença pela fumaça e, principalmente, pela luminância que aumenta. Convido a sermos mais detalhistas e procurarmos os “dedos e unhas” nestas imagens, conforme indicaria Ginzburg (1989, p. 141). Explico aqui que Ginzburg e a proposta de integrar o paradigma indiciário à pesquisa não cunha serem metodologias, até porque são procedimentos; mas sim configura um aporte à tríade de movimentos tecnometodológicos descritos no subcapítulo 4.1.

Figura 20 *Frames* do filme *A Fonte da Donzela* (1960)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

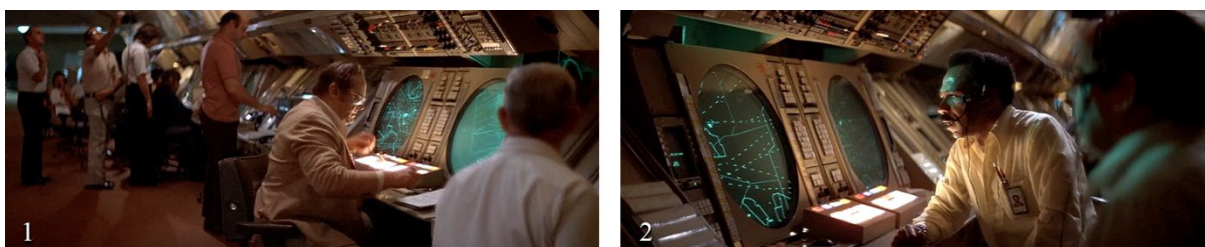
Analisando as imagens, percebemos que a construção da iluminação está baseada em duas fontes artificiais e uma fonte aparente, que fornece a justificativa crível. Reconstruindo uma a uma, podemos começar pela presença constante e de oposição, a contraluz que opera quase de maneira a ser absoluta, tendo como direção estar situada sobre o ombro direito da atriz, vindo de cima, levemente lateralizada mais para a direita (diria 30 graus). Podemos ver que a contraluz incide sobre o braço e ombro direito, topo da cabeça do lado direito, e parte do ombro esquerdo. Justamente há um pequeno espaço da cabeça, lado esquerdo, e do ombro esquerdo onde ele não incide, revelando que em sua trajetória a própria cabeça da atriz gera a sombra.

Continuando a observação, há uma fonte diegética, a fogueira, cuja chama se manifesta visível somente na imagem 20.3. Portanto, ela opera como diegese durante todo plano, mas está



diegética quando a chama aparece. E como fonte de justificativa da luz que age sobre a face da personagem, oscila conforme os sopros intensificam a chama. Se observarmos a sombra projetada no rosto e ombro da atriz, sobretudo na imagem 20.3, veremos que se projeta lateralmente, porém a chama se encontra de modo frontal a personagem (se tivéssemos que afirmar um lado, seria inclusive propenso ao lado esquerdo). Então, a partir da análise de que a luz sobre o rosto da personagem opera em crescimento exato ao da chama diegética, mas não tem a mesma direção, podemos afirmar que existe uma outra luz aplicada sobre o rosto da personagem, e que se aproveita da diegese existente para aplicar luz onde, quem sabe, a fonte diegética não alcance ou não tenha características desejadas (difusa, dura ou entre estas). Revendo, o fogo é diegese e argumento diegético, vem frontal levemente para a esquerda, de baixo para cima; e iluminação que se aproveita desta diegese que o fogo cria, incidindo de  $\frac{3}{4}$  direita (entre frontal e lateral), da direita para esquerda, levemente acima do nível dos olhos. Esta figura mostra com exatidão que diegese e diegético operam em conjunto, e constroem a realidade de que nem sempre o diegético opera por si só. O diegético serve para propiciar diegese para outra fonte iluminar. Outro aspecto interessante das fontes diegéticas é que podem integrar o cenário em composição com o conceito de arte, como exemplo da Figura 21.

Figura 21 Frames do filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Pensando este casamento entre direção de arte e direção de fotografia, apresento o filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*, de 1977. Neste filme, painéis e monitores estão como fontes luminosas e diegéticamente aplicadas no cenário, servindo de justificativa para aplicação e direcionamento de outras fontes luminosas técnicas. Então, parte da iluminação de cena é feita pelo refletor, logicamente, mas em acordo com a diegese construída para a existência desta luz diegética, pois a justificativa produzida pela diegese do objeto diegético condiciona não somente sua existência, mas também pode condicionar o direcionamento, a intensidade e a natureza da luz inserida. Por isso a iluminação cinematográfica é sempre referendada como tendo de ser construída.



Desmistificando um pouco esta construção tão técnica, vamos buscar mais justificativas possíveis para outros aspectos. Na Figura 21 temos um contexto de operadores de radar aeronáuticos, onde podemos fazer a leitura de que há uma tênue iluminação geral, que pode ser de qualquer origem, mas pela construção de um empirismo coletivo arquitetônico viria de iluminação de teto; e outro elemento da iluminação, outro sistema de significação que opera iluminando, que são os radares. Vemos que a prática que opera neste local é a disposição de pessoas que trabalham observando a monitores e radares que estão fixados em espécies de balcões. Se observarmos a imagem 21.2 veremos que a personagem sentada tem o rosto iluminado por luz verde, que logicamente viria da tela esverdeada na qual está monitorando. Digo viria porque não é. Esta é a diegese que se compreende na imagem, mas para olhos *ginzburguianos* a verdade está lá fora, literalmente. Se observarmos acima do monitor, em um vão aberto que parece dar para uma área externa, veremos luz também esverdeada, no mesmo padrão que parte do rosto da personagem. O fato de somente metade do rosto da personagem se encontrar verde, e a metade inferior na verdade tem luz branca, nos permite ter o entendimento de que o painel com radar verde, que é uma fonte diegética, que serve de diegese para o diretor de fotografia entrar com uma luz pontual, também verde, vinda direcionada pelo vão acima do radar, atingindo metade do rosto da personagem. Esta luz verde opera como imagem de superexposição, e acaba por ser uma luz de conta, tendo característica de ser branca onde atinge o limite de registro, mas infringe característica verde onde está na exposição ou levemente superexpostas. Nesta leitura podemos ver como é complexa a construção de imagem no cinema, e como pode ser maravilhosa as descobertas cartográficas de filmes. Vimos então que as fontes diegéticas podem servir de diegese para outras, e condicionar não somente a direção, a natureza e a intensidade delas, mas também a cor. Os movimentos de Desnaturalização e Identificação de Oposição nos serviram para mapeamento pontual desta ocorrência de superexposição com sentido, conseqüente *desimagem*.

Outros 3 *frames* estão compondo a Figura 22, e mostram a aplicação e manipulação de fontes luminosas especiais, que são acionadas e manipuladas durante o transcorrer da ação. A Figura 22 mostra uma oscilação de lanterna pela personagem, que procura por algo à beira da estrada. O importante não é a ação da personagem em si, mas a construção que ele traz para a narrativa através da manipulação desta lanterna. A lanterna inicialmente é acionada já em superexposição ao resto da iluminação da cena, mas em certo momento começa a falhar, denotando e aumentando uma aparente confusão que começa a ocorrer nos equipamentos elétricos e mecânicos.

Figura 22 *Frames* do filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Em certo momento do plano a lanterna é focada diretamente na lente da câmera (como na imagem 22.1), gerando um *flare*. Veremos mais adiante sobre *flare*, mas o que vale aqui é trazer que ao passar pela lente o feixe de luz torna a imagem parcialmente ou integralmente branca, por poucos *frames*. São poucos mais suficientes para trazer um certo nervosismo à cena. Sem saber o que acontece, por poucos *frames*, o espectador fica à deriva na história, somente apegado aos elementos sonoros da narrativa. Ele estabelece o compromisso de assistir ao filme pelo olhar (enquadramento) que lhe propõe o diretor, e assim se estabelece uma espécie de contrato. A narrativa será contada e todos estão confortáveis neste apresentar/observar ao filme. Mas em certo momento o filme lhe tira a possibilidade de ver, de observar ao enquadramento, através da superexposição ocasionada pelo *flare* de um elemento de fonte especial, naturalizado pela ação da personagem na trama. O que acontece, na proposição do filme, seria uma ruptura no conforto que se havia estabelecido pelo espectador e filme, fazendo com que este não se sinta mais confortável pela narrativa, que se havia estabelecido inicialmente. Este desconforto, descontrolo, gera a ansiedade que o diretor deseja para o espectador.

Vale informar que o *flare* é constituído então por luz que atravessa o cristal da lente, percorrendo seu corpo e incidindo no sensor. Portanto, ele pode apresentar variantes físicas em sua percepção, devido à característica interna do corpo de lente ou da qualidade prismática que a óptica possui, por exemplo. Mas de toda sua possível apresentação prismática em cores, na sua grande maioria ele apresenta-se branco por se tratar de ser cores prismáticas em superexposição. E, lembremos, tudo que está em superexposição está transitando branco ou para ficar branco.

*Flare* é como se nomeia então a incidência de luz diretamente no sensor ou material sensível, em caso de suporte analógico. A construção deste elemento está associada a outros grupamentos, como contraluz e fontes diegéticas, por exemplo, mas tem sua independência. Contraluz porque as fontes que geram esta luz incidindo no sensor tem que estar na frente da câmera, direcionada para a lente, e conseguir entrar pelo canal óptico constituinte da mesma. Ou seja, a luz tem que entrar pela lente, transpor seu comprimento para conseguir incidir diretamente no sensor. Neste sentido, quanto mais longa for a lente, quanto mais comprido for

o corpo da lente (lente teleobjetivas, por exemplo), mais esta fonte terá de ser contraluz, e mais ângulo curto terá para entrar. Por outro lado, com lentes mais angulares, de corpo curto, qualquer fonte de luz se transforma em potencial fonte geradora de *flare*, daí a utilização em *set* de filmagem dos para-sóis de câmera e bandeiras de corte, artefatos que tentam impedir a ocorrência de luz na lente. Vale comentar novamente de como este recurso *flare* é difícil de conjurado, mas agrega uma similitude de realidade com a ofuscação de olhar da vida cotidiana, tornando-se um elemento potente de similaridade e construção de estabelecimento.

As Figuras 23 e 24 representa um uso diferente para a superexposição externa em relação a uma visualização de um espaço interno para fora. Ela apresenta a intimidade de um casal de jovens mulheres, que resolve fugir da realidade opressora quanto à relação que começam a estabelecer. Mesmo em uma situação de noite, a cena se apresenta com superexposição externa para representar um desligamento dos problemas e preocupações que estão representadas no exterior. Construindo um ambiente protegido do exterior, e de tudo que representa este exterior, as personagens conseguem intimidade dentro de uma kombi abandonada, mas que é cuidada por uma das personagens, como um refúgio. Todas as vezes que elas estão na kombi, fechadas, a luz é superexposta do lado de fora, mesmo que seja dia, anoitecer ou amanhecer. A sugestão é realmente que, quando elas se encontram no interior, todos os males e perseguições possíveis contra suas escolhas estão presas do lado de fora, e não podem atingi-las. É como se não pudessem ser vistas, na medida que a luz é tão extrema e superexposta do lado de fora. Qualquer algo que fique próximo à janela, por fora, ainda assim seria um vulto no superexposto, e se perderia sem definição. É muito interessante este aspecto simbólico representado pelo exterior opressor iluminado em excesso e o interior confortável e protetivo. Em parte, há algo de similar nesta ocorrência com as vistas nas imagens 18.2 e 18.3, sobre o filme *Vidas Secas*.

Figura 23 *Frames* do filme *Rafiki* (2018)

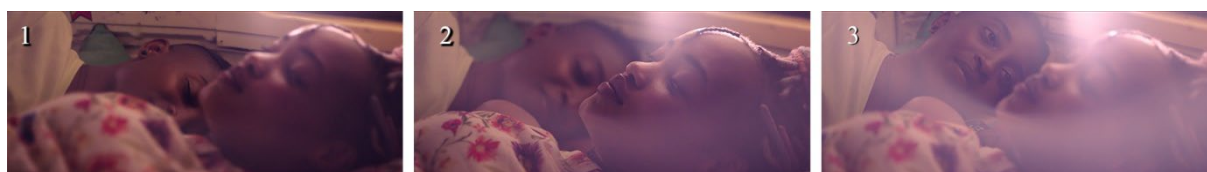


Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Vamos analisar o filme queniano *Rafiki*. Podemos ver a Figura 23 um exemplo de uso do *flare*. Pensando então em uma lente de comprimento de corpo médio, é bastante recorrente que esta fonte geradora do *flare* esteja em quadro sendo diegética, por vezes, ou travestida de

uma diegese outra. A sequência apresenta duas personagens conversando ao pôr do sol. A cena é sugestiva de aproximação, e mostra uma crescente intimidade. É um momento belo da narrativa entre as personagens, e a cena toda se transcorre com enorme plástica, com a imagem sugerindo a mistura das personagens, com o *flare* por vezes oscilando entre mais e menos presente, nos impossibilitando de saber ao certo onde um rosto começa e outro acaba. Este é um potente aspecto da construção de sentido através de uso mecânico de *desimagem*. A *desimagem* opera ludibriando a imagem apresentada, retirando-lhe quaisquer certezas e absolutos, propiciando um campo fértil para significações e interpretações. Assim como as telas de cinema de Hiroshi da Figura 1, somos convocados a atuar na trama preenchendo de certo modo os aspectos da imagética que estão ausentes na *desimagem*, mas que saltam em sugestão conforme a imersão alcançada por cada um no visionamento do filme.

Figura 24 Frames do filme Rafiki (2018)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

A Figura 24 apresenta um dos momentos comentados anteriormente, onde as duas protagonistas passam a noite juntas no interior de uma kombi pela primeira vez. O local é como um abrigo, um refúgio onde conseguem ficar à vontade em intimidade. A cena se passa após as duas terem feito amor, e, mesmo a cena se passando ainda na noite, a carga emocional é referendada por um mesmo *flare* que unia os corpos das duas quando no pôr do sol. Vale comentário de que o uso do recurso de *flare* neste caso demonstra enorme capacidade profissional técnica, pois conjuga semelhanças entre efeitos ópticos por fontes muito distintas, no caso o sol quando no pôr do sol (Figura 23) e um refletor quando na interna noite (Figura 24). Além de uma bela imagem, que une corpos e marca uma relação, indexando cargas emocionais a partir de uma aplicação de luz, a *flare* ainda se mostra um dispositivo forte e lúdico, e que humaniza a cena na medida que expõe limites do registro da imagem quando filmada, como quem precisa colocar a mão sobre os olhos ou plissá-los, quando tenta olhar para o sol no poente. Mesmo com grande potencial lúdico, esta imagem composta de superexposição cria uma aura de cumplicidade entre espectador e personagens, onde a atmosfera fílmica é evocadora de aspectos verosímeis, e porque estamos no interior da kombi sentindo progressivamente a proteção do local, como veio sugerindo o filme até este momento.

## 5.2 Construtos não realísticos, oníricos e místicos

O divino, a transcendência, o que está além e nos visita de alguma forma, e que constrói um excesso, a partir da superexposição, no sentido de eternidade, de algo que dura para sempre em contraste com a efemeridade do humano e da terra como lugar de passagem. *Irmão Sol, Irmã Lua*, de 1972, filme sobre a vida de São Francisco de Assis, santo da igreja católica. A Figura 25 apresenta três *frames* de dois planos que constituem o final da cena, retirados do fluxo para que possamos analisar sua construção técnica, e estudarmos que sentidos podem ser depreendidos no retornar de tais imagens ao filme.

No filme, os dois primeiros *frames* representados nas imagens 25.1 e 25.2 são exatos início e fim de um mesmo plano, respectivamente. A última, imagem 25.3, é *frame* do plano que vem exatamente na sequência do anterior. Eles representam uma primeira curva dramática do filme, que constitui resolução de uma crise que vive a personagem de Francisco, logo após seu retorno das Cruzadas, por volta dos anos 1200.

Figura 25 *Frames* do filme *Irmão Sol, Irmã Lua* (1972)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Contextualizando brevemente o filme e este momento da trama, Francisco acaba de retornar das Cruzadas, enfermo. Fisicamente recuperado, mas vivendo intenso conflito interno, tenta se reconectar ao cotidiano da cidade, mas acaba se rebelando durante uma missa. Posteriormente, joga os produtos de seu pai, abastado tecelão da cidade, pela janela. Levado até o representante maior da igreja na cidade de Assis, ele se justifica e leva enorme repreenda. Disposto a seguir com seus ideais e pensamentos mais humanísticos, renega suas posses e riquezas das quais é herdeiro, representado no filme por sua retirada de todas as vestes, despido simbolicamente de tudo. Francisco sai despido da praça onde se encontra, e caminha até os portões da cidadela, momento exato ao que as imagens 25.1 e 25.2 são referência. Seguindo a análise destes *frames* representativos do filme, é possível depreender a sugestão de ascensão espiritual, e neste caso, também aceitação ou concordância divina. Toda esta condição é representada não somente pela superexposição do sol, das nuvens e do céu em si, mas também

pela oposição, através do contraste, criado no primeiro plano analisado. Francisco caminha da escuridão da cidade de Assis (imagem 25.1), representada em subexposição, para a liberdade e ascensão espiritual explícita pela porta e pela luz vinda de cima, que banha ele ao sair (imagem 25.2). Esta luz que atinge Francisco após transpor a porta para fora está superexposta, e representa que o caminho tomado, que as decisões seguidas, alcançaram louros. Francisco conquistou sua aura, representada em contraluz superexposto, como podemos ver na imagem 25.2. O segundo plano analisado, imagem 25.3, representa o sacro, o espírito elevado, que concorda com Francisco, e o banha pela luz da elevação. O céu superexposto aparece como o futuro para o qual Francisco se destina, conforme as suas decisões tomadas.

Neste momento vale visitarmos novamente o sentido da memória que uma construção de sequência deste tipo pode elencar. Existe representações, sejam nas pinturas, ou esculturas cristãs e católicas, que trazem a aura como elemento designador de ascensão espiritual, exatamente como na construção da sequência acima analisada. Resolvi fazer uma breve pesquisa por termos que poderiam ser associados à superexposição e tais incidências literárias. Em uma amostragem, procurei dispor obras representativas de religiões cristã, espírita e islamita, bem como produzir contraponto às doutrinas religiosas não tão hegemônicas, mas ainda assim presentes no Brasil, como budismo e hinduísmo, e contraponto ainda maior relacionando se há estas mesmas incidências de tais expressões em livros reconhecidos de filosofia e ciência evolutiva.

As expressões pesquisadas são todas sinônimos possíveis de interpretação da superexposição, e o fizemos de modo não tão técnico e fotográfico. São estas as expressões pesquisadas: luz, luzes, ofusca, clarão e claridade. A Tabela 1 apresenta os resultados obtidos, sendo os resultados representados por número de incidências da expressão constantes com exatidão. Chamo a atenção no sentido de que a primeira coluna apresenta a obra pesquisada; a segunda o número de páginas totais da cópia de livro pesquisado; e as demais colunas apresentam o número de incidência de cada expressão em cada uma das obras. No topo, a primeira linha apresenta as expressões pesquisadas para cruzamento nas colunas. Tabela de incidência de palavras específicas em amostragem de obras de cunho religioso, espiritual, científico e sociopolítico:

Tabela 1 Tabela comparativa de ocorrência de expressões

<i>OBRAS PESQUISADAS</i>	<i>Pág.</i>	<i>LUZ</i>	<i>LUZES</i>	<i>OFUSCA</i>	<i>CLARÃO</i>	<i>CLARIDADE</i>
Bíblia Sagrada	2055	500	6	0	0	2
Alcorão	1015	220	3	4	0	4
Livro dos Espíritos	529	54	7	3	2	4
O Livro dos Médiuns	449	39	4	2	0	5
Bhagavad Gita	917	52	1	3	1	1
Tripitaka (Doutrina de Buda)	301	54	0	1	0	4
A Origem das Espécies	572	28	0	0	0	0
O Capital – Volume II	904	8	0	0	0	2

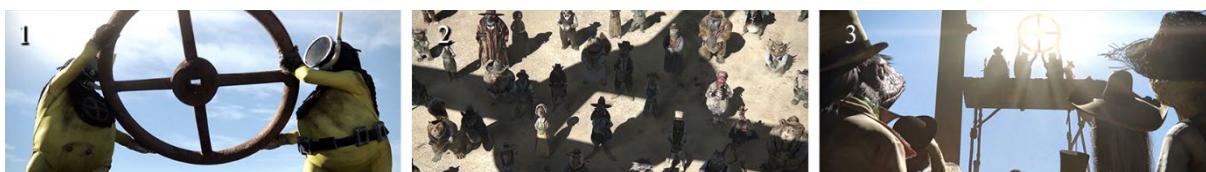
Fonte: pesquisa executada pelo Autor.

Uma breve interpretação que pode ser extraída e que apresenta a incidência maior de palavras relacionadas à luz e à claridade em obras mais destinadas à compreensão religiosa e espiritual. A finalidade desta busca era exatamente sustentar se teria origem a desconfiança e evidência surgida na dissecação da obra *Irmão Sol, Irmã Lua*, a de que a claridade, e outras expressões evocadoras de entendimento de representatividade de superexposição, sejam bastante constantes e de uso comum às atribuições literárias místicas e religiosas. Este seria um porquê da representação em imagens de presença espiritual e de divindade serem produzidas por superexposição. Vemos, por exemplo, que a presença da expressão “luz” acontece em incidências muito maiores em livros base de religiões do que em outros. É lógico que as expressões precisariam passar por uma análise unitária quanto a suas aplicações textuais e semânticas nos textos, em cada ocorrência, buscando sua interpretação. Mas estamos vindo de uma constatação imagética, que não necessariamente precisa confirmar sua compreensão profunda de aplicação na liturgia literária, mas sim confirmar o uso de superexposição em imagem não veio para a obra fílmica do nada, e que teve uma origem para surgir, uma “ocorrência” original, no caso, as expressões dos livros. Um exemplo pode ser visto em análise simples dos dados, por exemplo, de que a cada 4,65 páginas do Alcorão, em média, estará uma incidência da palavra “luz”; no que esta mesma expressão aparece em diferente proporção na obra O Capital, por exemplo, quando está em média surgindo a cada 113 páginas.



As próximas imagens estão aqui dispostas por montagens de *frames* em figuras para exemplificar as aplicações da luz de superexposição em diferentes situações e atributos. Farei neste momento uma breve indexação das figuras, sem entrar nos pormenores de cada uma. Cada qual representa potências e abordagens possíveis, bem como características técnicas singulares, que desejo analisar. Por exemplo, a Figura 26 está aqui para evidenciar uma tentativa de descobrir em filmes não *live action* se há tentativa de representações oníricas em imagens de superexposição. O filme em questão é *Rango*, de 2011, e posso dizer com surpresa que as representações em filme de animação podem ter igual construção em relação a filmes *live action*. O que impressiona é que, sendo o filme uma construção em animação digital, não recaem sobre ele as leis da física que são tão proeminentes na construção de imagens pelos diretores de fotografia, no caso de um filme *live action*. Desejo analisar o porquê desta construção de similaridade, se é desejo por verossimilhança, por exemplo, ou elencações místicas narrativas, ou um híbrido. Fato é que me parece muito interessante a análise das aplicações de superexposição nas imagens de animação, dado que são aplicações que tem totalidade de seu impulso construído no potencial imagético da imagem de superexposição, já que a potência de criação é livre no que compete performar na realidade, onde imperam dificuldades que não existem na animação, sejam imposições físicas, como já ditas, sejam por questões de produção e econômicas. Esta falsa luz também cria uma *desimagem*, que na ausência impõe sua presença.

Figura 26 *Frames* do filme *Rango* (2011)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Podemos ver que as imagens da Figura 26 criam alegorias que remontam situações religiosas, no caso aplicadas a uma grande torneira no deserto. A ação é elevada a uma existência quase milagrosa. A água que da torneira despencaria é aguardada em um ritual, no que parece ser um culto. A construção desta representação está atrelada ao cristianismo, através da representação da cruz, alegorizada pela válvula (imagem 26.1) mas muito também pela presença de *flare* e, portanto, de imagem de superexposição. Narrativamente, pode-se dizer que esta luz é a sugestão que seja um ato divino, como se o objeto que libera a água, que está representado pela sombra uma cruz (imagem 26.2), seja tocado pela luz divina na imagem 26.3.



É muito potente este achado de *desimagem* em filme de animação, porque exploram intenções e representações de realismo que os filmes de animação podem desejar incorporar. Mas sobretudo, neste caso do filme *Rango*, esta tentativa de produzir verossimilhança e realismo, extrapola aspectos indicados no subcapítulo 5.1 e busca similaridade também por uma visada onírica e mística. Esta carga obedece aos mesmos princípios de superexposição da imagem, operando na ausência de registro como espaço para incorporação de significação do espectador. Outro aspecto interessante é que os procedimentos da tríade utilizados para este achado e confirmação de *desimagem*, Identificação de Oposição e Desnaturalização, foram plenamente aplicáveis de mesmo modo neste filme de animação, como estava sendo em filmes *live action*. Veremos a seguir mais exemplos de aspectos da luz de superexposição que tem sentido onírico e místico.

Figura 27 *Frames* do filme *A Fonte da Donzela* (1960)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Com uma iluminação repleta de índices diegéticos, referendada pelo exercício da personagem de trazer mais luz ao cenário pela sua *mise-en-scène*, consegue rapidamente, através de belíssima interpretação, atribuir para a imagem de superexposição os valores do bem e do mal, deuses e humanos. Na Figura 27 a personagem atua trazendo luz à cena quando abre uma claraboia no teto de seu chalé. Podemos ver ela ser “tocada” pela luz única que adentra pela ação que construiu, e o ambiente se ilumina um pouco mais. O filme em questão é *A Fonte da Donzela*, de Ingmar Bergman, e as Figuras 27 e 28 representam dois planos em sequência, o segundo (Figura 28) sendo um pouco mais fechado em enquadramento do que o primeiro. A Figura 28 é o exato momento em que a personagem fita diretamente a luz e começa a falar, quase como um murmuro. Ela clama a Deus, no caso Odin, que este venha até ela. Seu semblante é um misto de medo e culpa por algo do que nada sabemos ainda.

Figura 28 *Frames* do filme *A Fonte da Donzela* (1960)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Esta sequência é inicial, e constrói toda uma relação com a religiosidade que permeia o filme, quase como uma personagem. Mas o importante aqui é a indexação de que a luz que vem de cima, que constrói leve superexposição no rosto da mulher, que entra no chalé trazido pela própria ação da personagem, é transformada em um índice nítido da presencialidade divina. Opera como uma *desimagem*, que carrega a narrativa de significados possíveis através de uma específica área de superexposição. Podemos identificar esta área em questão pela observação por Desnaturalização. Mesmo a cinematografia do filme sendo P&B, e as imagens serem de *frames* extraídos, podemos perceber que a superexposição retira características da pele do rosto da atriz. Este é um importante achado que supervisiona a questão de a superexposição poder ser parcial, e operar em áreas menores. Ou seja, este achado confirma e inclui a superexposição parcial, mesmo que por pequenas áreas, porque mesmo pequena, pode ser potente em significado. O significado que surge, tendo embricado à situação da área de superexposição, mesmo que pormenorizada, é *desimagem* pesquisável.

As Figuras 29 e 30 apresentam *frames* de uma mesma cena do filme *Constantine*, de 2005. Estas figuras apontam a presença na imagem de uma superexposição em construção por uma presencialidade divina, como no caso da Figura 28. Na Figura 29 temos a personagem do diabo carregando a personagem de Constantine para o que se imagina seja o inferno. Nesta ação, porém, algo trava Constantine no chão. Por mais que o ele puxe, não há como movê-lo. Na imagem 29.4, o espaço é invadido por uma luz intensa e o diabo percebe o que nós, espectadores, desconfiávamos. A luz ofuscante, imagem de superexposição, é na narrativa uma intervenção divina direta na ação. A própria personagem do diabo dialoga com a luz, em relação direta, mesmo que a luz não responda verbalizando, mas interagindo. Ele reconhece que a presença da luz intrometida seria Deus, evidenciando o que nós espectadores desconfiávamos.

Figura 29 *Frames* do filme *Constantine* (2005)



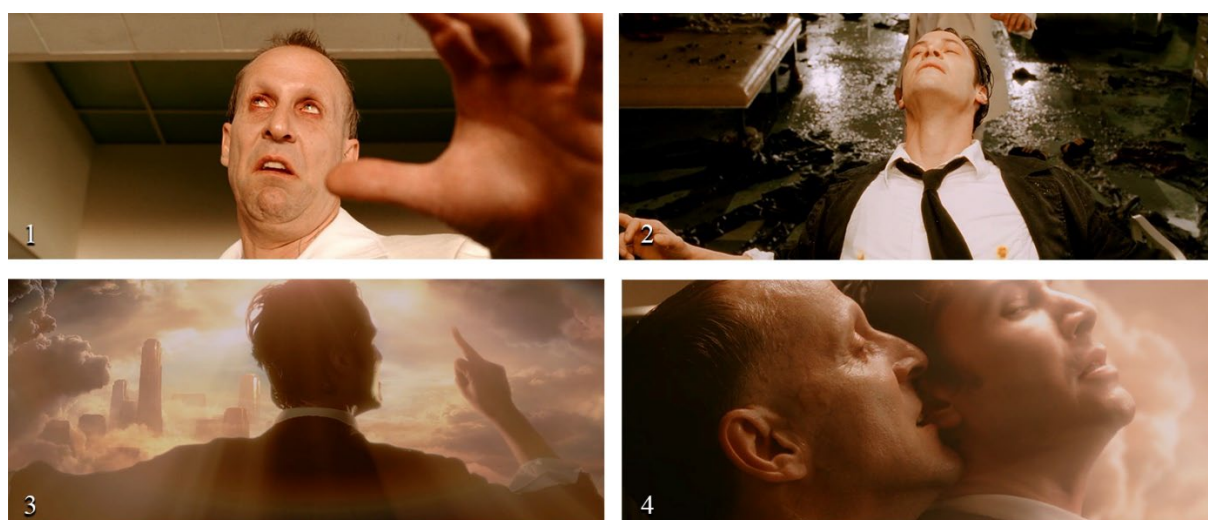
Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

A luz interfere diretamente na ação na cena, exercendo grande força de atração e elevando Constantine. Na Figura 30, temos a exata sequência de ações em que a luz parece conduzir Constantine para o que sugere ser uma ascensão aos céus. A luz em superexposição não parece estar construída para iluminar o ambiente, e sim parece ser uma defesa intrínseca da presencialidade divina, ou característica sua. Mas parece estar como uma espécie de arma contra o diabo e outras entidades (porque o filme traz muitas personagens entidades, como demônios, anjos, etc.) do que uma simples caracterização do divino, como vimos na Figura 24, quando se tratava de Francisco deixando a cidadela. Podemos inclusive notar que a manobra defensiva / ofensiva surte efeito, haja visto que a personagem diabo fica ofuscado e paralisado pela luminância que o atinge. A presença desta intensa luz ganha representação e maior justificativa quando a cena se segue com o contra plano, representado aqui pela Figura 30.

Figura 30 *Frames* do filme *Constantine* (2005)

Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

A Figura 31 mostra a ascensão da personagem Constantine sendo atraído em levitação para um local de onde irradia enorme quantidade de luz, e de onde presumimos que tenha vindo a luz divina, por conseguinte onde estaria Deus. O local representa então a morada divina e apresenta uma cidade com edificações em meio às nuvens. Podemos ver outra ocorrência curiosa da luz de superexposição que são os feixes de luz aparentes. Esta ocorrência apresenta uma curiosidade de sugerir ser a própria luz sendo vista em sua forma, quando, na verdade, é uma decorrência de fragmentos em suspensão no ar que, iluminados, tornam-se aparentes no exato caminho que a luz toma em sua trajetória ondulatória.

Figura 31 *Frames* do filme *Constantine* (2005)

Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Seguindo, na Figura 31 temos a sequência da ação, onde o diabo começa a reagir contra a intervenção divina, enquanto Constantine satiriza, mostrando-lhe o dedo do meio. A sequência não traz novos elementos em si, senão na imagem 31.4. Este *frame* mostra o plano onde o diabo então consegue agarrar Constantine pelas costas, e lhe aplica uma sentença. Não vem ao caso a sentença do diabo, que determina que Constantine tenha de ficar na terra, e cura seu câncer pulmonar para que tenha uma vida longa, e com isso possa cometer muitos pecados e deste modo chegar a suas mãos; o que vem ao caso aqui, e por isso a figura está, é que nesta imagem 31.4 temos um primeiro enquadramento lateral de toda a sequência, exatamente nos apresentando a polaridade e dualidade da situação. Vemos o escuro do lado esquerdo, representação do diabo, e a superexposição do lado direito, enunciando a luz divina, na qual Constantine era puxado para. A imagem sugere que seja o primeiro momento de equilíbrio entre as forças de mal e bem, e o faz através de um enquadramento fechado, em PPP (primeiríssimo primeiro plano), confiado muito no potencial de representação que a luz assumiu naquele instante da cena, e no estabelecimento geográfico e narrativo construído pela dualidade luminosa, subexposto e superexposto, escuro e claro.

Em sugestão oposta a *Constantine*, em alusão a uma ascensão, apresento filme *Rocketman* (2019). Na Figura 32 aparecem *frames* da entrada do filme, com *letter* se desfazendo com a abertura de uma porta, e a personagem entrando e se deslocando em sentido à câmera. Pela narrativa ainda não sabemos que se trata da personagem principal, Elton John, mas imagino que todos que tenham ido ver o filme imaginaram que era ele vindo silhuetado, com uma fantasia com asas e chifres diabólicos. A imagem apresenta, como dito antes, a personagem silhuetada contra uma área superexposta, construída a partir da enorme luminância que sai de uma sala, conforme a porta ao fundo do corredor foi aberta. Estes aspectos relativos à silhueta são postos, e não representam o principal a ser analisado aqui, e sim o aspecto de fluxo contrário, comentado anteriormente, e o potencial narrativo de montagem que este elemento que virá tem. A representação que tem esta luz é similar à que existe no material examinado até aqui em *Constantine*, evidenciando que neste caso não há atribuições religiosas. Mas o fluxo narrativo desta construção sugere que seja uma aplicação oposta, de onde a personagem vem.



Figura 32 *Frames* do filme *Rocketman* (2019)

Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Se pensarmos que o filme tem muitos momentos em que está construído uma fuga narrativa paralela para um espaço, inicialmente atemporal, onde acontece uma análise em grupo, em que Elton John conversa lembrando momentos de sua vida e carreira. É para lá então que ele está se dirigindo neste momento inicial retratado na Figura 32. Pensando assim, a intenção narrativa deste espaço iluminado do qual a personagem sai seria um panteão, um local de louvor profissional, engrandecimento espiritual, conquista psicológica, entre outras interpretações, do qual ele vem para reviver junto as pessoas problemas e passagens de sua vida. O uso deste recurso simbólico de local outro denotativo de conquista está preservado pelo uso da *desimagem*, somente que a montagem aqui se ocupou de fazê-lo proposta inicial do filme, e de seu uso não ser tão explícito e evidente. Este espaço pode ter vários significados, pode ser o tempo presente na paz que a personagem vive na realidade, onde concordou com o filme e agiu como um consultor; pode ser o *status* que sua carreira alcançou; pode ser sua espiritualidade, entre muitas atribuições. E este fato é o mais interessante nesta aplicação da imagem de superexposição, que não é fundamental determinar o que é este espaço outro, mas sim estabelecer que é melhor do que onde ele se encontra.

A próxima Figura 33 representa um momento da primeira apresentação de Elton John nos Estados Unidos da América do Norte, e constroem uma alegoria fantástica para enaltecer a receptividade e catarse marcantes deste evento. Em uma primeira apresentação na casa de shows *Troubadour*, Elton foi ovacionado pelo público, e a construção desta apresentação apresenta muito de iluminação em superexposição diegética a serviço de uma representação onírica. Um construto da aplicação da superexposição. Como podemos ver na figura, as fontes

diegéticas, representativas dos refletores possíveis de existirem em uma casa de shows, estão atingindo e demarcando a todos no palco e plateia.

Figura 33 *Frames* do filme *Rocketman* (2019)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Existem pessoas no palco e nos mezaninos que não estão atingidos por estes feixes de luz aparentes e diegéticos, que por vezes apresentam-se como *flare*. A luz em superexposição parece determinar quem serão os atingidos pelos acontecimentos que virão, frutos deste momento catártico. Conforme a música é tocada, em determinado momento de aceitação e cumplicidade com a plateia, Elton John e público mais próximo começam a levitar. Vale indiciar que as pessoas, banda ou plateia, que não são “tocadas” pela luz dos refletores não são atingidas nos efeitos, e sim se mostram observadoras de fora, com enorme surpresa.

Este exemplo é potente, e embora seja um filme em cores, remete à cinematografia P&B, como nas imagens 33.2 e 33.3, de *desimagem*. A construção da iluminação da cena se baseia em luz de contraluz, que por vezes oscila gerando *flare*, justificada pelos refletores do espaço de shows. Podemos evidenciar sua presença pela aplicação de Identificação de Oposição, e apresenta algumas das fontes, revelando no enquadramento o halo de modo explícito. Há ainda a presença de uma leve iluminação pontual no palco, funcionando como uma compensação reguladora da relação de contraste, e no contra plano, na plateia, uma tênue luz azul geral em

subexposição. Esta construção evidencia a *desimagem* podendo ser um elemento alegórico e fantástico, que traz espaços mágicos para a narrativa que não sentíamos tão evidentes, ao menos não aplicados presente que se desenvolve a trama. Mas saliento, e daí o algo comparativo com *Vidas Secas* e a cinematografia P&B, a grande relação de contraste que apresenta esta imagem. A distância de registro que se apresenta entre a alta luz, que são os refletores diegéticos superexpostos, e a baixa luz beira a nulidade das cores, e ambienta o *mise-en-scène* entre silhuetas e contraluzes. Existe então grande presencialidade da luz, e por consequência, destaque para aquilo e aqueles que são tocados pela luz. A *desimagem* aqui está como um índice interpretativo da magia que acontecerá, e indicia a performance de Elton John. Vale um último apontamento narrativo de sustentação de que esta aplicação de *desimagem* se dê como representação catártica, e não inerente a uma ou outra personagem, como no filme *Constantine*, onde Deus, mesmo sem presença física aparente, banhava de luz à sua escolha. Neste caso de *Rocketman*, vemos que Elton John começa a levitar em acordo com a plateia, sentido os efeitos fantásticos junto com as outras pessoas cuja luz esteja atingindo.

Seguindo na análise, podemos ver a Figura 34. Ela traz um momento final do filme, onde Elton John está saindo da clínica onde convergimos. Digo convergimos porque este espaço onde ele chega no início do filme comentado na Figura 32, narrativamente deixa de ser descolado e atemporal para ganhar sua lógica cronológica e lógica na linearidade representada no filme.

Figura 34 *Frames* do filme *Rocketman* (2019)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.



Neste momento do filme já compreendemos que o espaço de análise em grupo acontece neste local, e os paralelismos de montagem agora se encaixam no tempo do presente do filme. A construção de espaço iluminado que aparece na abertura de porta reaparece em fluxo contrário ao da Figura 32. Elton começa a cantar diretamente para a câmera, quebrando a quarta parede, e em certo momento caminha para abrir a porta ao fundo. Desta porta sai uma enorme luminância, em adequação com a presença na Figura 32. A presença desta luz pode ser indiciada e objetivada de modo simples se aplicarmos Desnaturalização, e como ela pretende chegar a superexposição plena no espaço da imagem, fica ainda mais evidente. É importante este achado de *desimagem* podendo operar narrativamente como um portal para o alegórico, para outra dimensão onde as leis físicas imperativas de nosso plano não sejam a lógica, ou simplesmente como elemento de fluidez entre passado, presente e futuro, como veremos mais adiante no subcapítulo 5.3, e suas relações com cortes cinematográficos e recursos de montagem.

A Figura 35 apresenta uma espécie de *scanning* de abdução, onde a diegese pode ser construída com total liberdade. Ainda que exista toda uma suposição da existência de extra terráqueos, e de suas possíveis características luminosas portanto, mesmo com a existência de mínima verossimilhança sobre algo que não existiu ainda filmado e comprovado, ainda assim existe a liberdade sobre como fazê-lo. Daí a feliz construção da presença alienígena através de luminosidade, e sobretudo da luminosidade excessiva, da superexposição. Uma luz que não alcançamos enxergar, e que nos ofusca. O filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* se mostrou muito interessante em construções de diegeses no que concerne à iluminação e criação de atmosfera pela luz, mesmo assim se encontra constelado neste capítulo porque sua potência maior está no caráter de representar ou construir relação com o fantástico. Mesmo tendo e obedecendo uma diegese, não pretende ser realístico.

Figura 35 *Frames* do filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (2019)



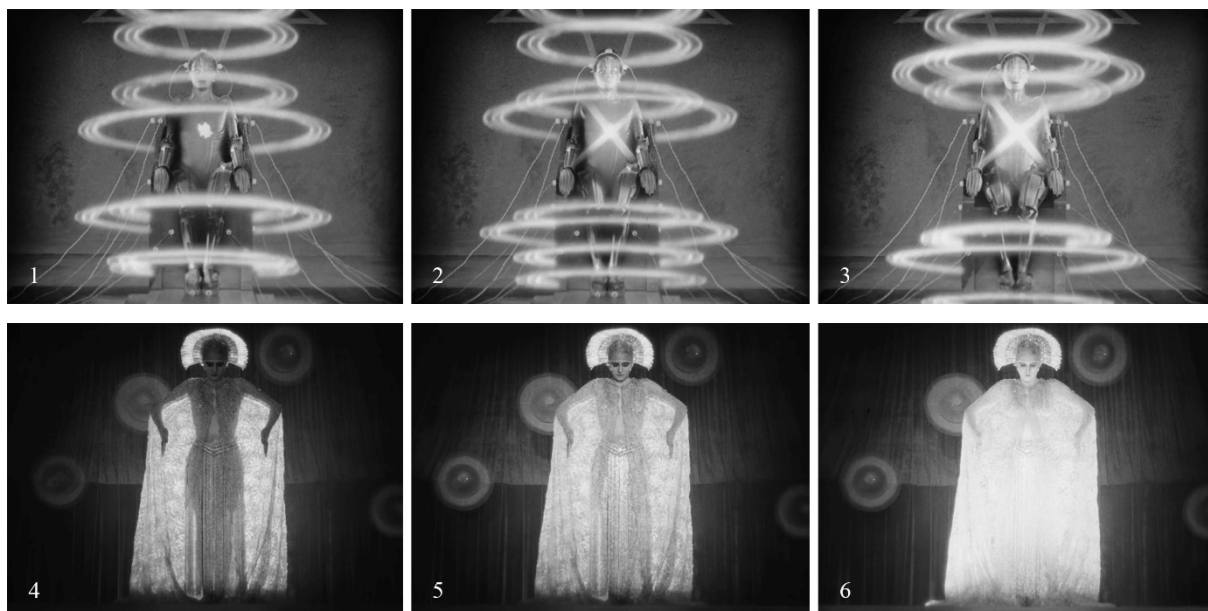
Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

A Figura 35 carrega enorme explicitude e facilita sua interpretação no que consiste explicar a imagem de superexposição. Mostra a situação em que uma camionete para junto a trilhos de trem. A personagem está perdida, em busca de uma visão que vem tendo, e que o perturba e deixa obcecado por saber o que é. Nesta busca, ele chega a este espaço de cruzamento da estrada com a linha férrea, e aos poucos todos equipamentos elétricos e mecânicos começam a apresentar falhas. Rádio, luzes da cabine da camionete, lanterna de mão, motor do veículo, tudo mais começa a apresentar falhas até a inoperância total. Uma intensa luz surge e procede um *scanning* no veículo, ao qual identificamos sua luminosidade e seu feixe de luz. Pela Desnaturalização fica fácil identificar as áreas iluminadas com excesso, porque algumas partes do veículo chegam a sumir, a ter seu registro misturado com o registro do feixe de luz. Novamente uma sugestão de domínio que a luz exerce, conseguindo levar a uma espécie de abdução dos elementos, pessoas e objetos, para um domínio dela, luz, onde tudo está branco ou em direção ao branco. Mais um achado que pode ser revelador para a *desimagem* se dá no fato de podermos ver o feixe de luz com grande nitidez. Os sentidos citados antes, depreendidos por Desnaturalização, ou seja, a pretensa abdução dos elementos pela luz, não seriam possíveis sem o visionamento de parte ou integralidade do feixe que atinge os objetos. Através do procedimento de Identificação de Oposição, conseguimos chegar ao sentido desta luz, não aplicando a manobra em sua essência, mas pelo exercício de busca dos sentidos e ângulos das fontes que ela demanda. Esta prática nos permite um apuro no olhar que possibilita uma melhor identificação das fontes, neste caso, não somente as que estejam em oposição à câmera, mas

também as que estejam em qualquer sentido, desde que reveladas por material em suspensão no ar.

A seguir, apresento o filme *Metrópolis*, do diretor Fritz Lang, obra de 1927. O filme está para a amostragem desta pesquisa como um exemplo genioso e de difícil cartografia e dissecação. Mas não haveria como não compor a pesquisa, seja pela admiração que devoto pela obra de Fritz Lang, seja pelo filme em si. Confesso que procurei embarcar na pesquisa meu filme preferido de Fritz, *M, O Vampiro de Dusseldorf*, mas as incidências de *desimagem* não se mostraram tão potentes como em *Metropolis*.

Figura 36 *Frames* do filme *Metrópolis* (1927)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Entrando na Figura 36 temos duas linhas de imagens que representam dois momentos, dois planos diferentes da evolução da mesma personagem máquina. As imagens 36.1 até 36.3 tem sua lógica entre si, e são de um mesmo plano, assim como as imagens de 36.4 até 36.6 são de outro plano. Através do procedimento de Desnaturalização podemos facilmente definir que há superexposição pontuais nas imagens, e que ficam concentradas na área mais central delas. As imagens de 36.1 até 36.3 tem suas áreas de superexposição variáveis, saindo de leve até alta superexposição, sempre apresentando crescimento no tamanho da área de seu registro. Nas imagens de 4 até 6 acontece o mesmo, somente que espaço de atuação da luz em superexposição é maior, se concentrando no que seria um manto levemente translúcido que a personagem usa.

Aplicando o procedimento de Identificação de Oposição, podemos definir que a fonte de superexposição das primeiras imagens está diegética, sendo a representação do coração da

personagem. Aparece em oposição a câmera, se apresentando por *flare*. Inclusive podemos depreender que o aumento da percepção de superexposição que vemos é um aumento na área de registro do *flare*, ou seja, o aumento da área ocupada por sua representação na película. Nas imagens de 36.4 até 36.6 podemos sentir que a presença da superexposição é um pouco distinta, e ocorre surgindo conjugado a uma silhueta (imagem 36.4). Quando começa a surgir, vem como uma luz frontal desassociada da silhueta, em ângulo *contra-plongée* absoluto, de baixo para cima (imagem 36.5). O desenho de luz se apresenta imgeticamente potente, na medida em que esta luz frontal atua como ataque, anulando os efeitos visuais que tínhamos da silhueta, e chegando à ampla superexposição na imagem 36.6.

Ainda assim, mesmo com estes achados, o maior veio com a aplicação do procedimento de Desagregação. Indiretamente este é o procedimento da tríade que mais tem se mostrado subjetivo, e acaba por estar presente nos outros procedimentos, mesmo que de modo sutil e sugerido. Traz em si a pergunta sobre a existência ou não de sentido ou sentidos coalescentes a imagem de superexposição, e acaba sendo o gestador da *desimagem*. O achado no filme justamente tem relação com gerar ou trazer a vida. A superexposição analisada na Figura 36 tem embarcada o significado de nascimento, chegada de uma vida e, portanto, da própria vida. Não é à toa que o que pulsa em superexposição no peito é um coração que irradia luz consoante à presença de vida, como um fluxo sanguíneo. O que rompe a imobilidade do humanoide das imagens 36.4 até 36.6 é um fluxo de luz contínuo, que quando anemiza a personagem se encontra com potenciais de mobilidade para dançar sedutoramente. São indícios de uma *desimagem* atributiva de significado de vida, transição de morte ou inatividade para vida e movimento. Não haveria como estes planos conduzirem a narrativa da cena e do filme sem o sentido atribuído pela luz, seja como alegoria direta, recurso da personagem criadora do filme, seja por instrumento técnico à disposição da montagem. Montagem em seu sentido amplo, com relação a narrativa, mas também em seu sentido mais singular, com relação as suas operações técnicas diretas nos processos de corte nas sequências, aspectos que veremos a seguir no subcapítulo 5.3.

### **5.3 Construtos narrativos relativos à montagem**

Imagens de superexposição sendo controladas ou regradas durante o disparo de câmera do plano, através do fechamento ou abertura do diafragma na lente (objetiva), constrói uma imagem simples, que deixa explícito o manuseio dos elementos maquínicos cinemáticos audiovisuais se soubermos apontar nosso olhar para onde está o indício. Falamos aqui do

diafragma, cuja atuação é um importante elemento que pode ser extraído nos filmes, e que apresenta o controle sobre a exposição e, por conseguinte, pode deixar rastros de sua operação na própria imagem construída. É de responsabilidade do diretor de fotografia todos os aspectos vistos nesta pesquisa referentes à elaboração e realização do registro das imagens, e várias outras disposições da linguagem cinematográfica e do fazer da iluminação, mas a permanência das imagens que revelam a operação do dispositivo de controle da quantidade de luz acaba, no fim do processo, sendo de responsabilidade do montador do filme.

Uma reflexão que remonta aos conceitos de *luz de set* e *luz na tela* apresentados no capítulo de introdução. Em uma análise direta e sem rodeios, é a *luz de set* sendo de responsabilidade da direção de fotografia, e a *luz na tela* ficando a cargo do montador ou montadora. Evidentemente que há etapas de intervenções possíveis e necessárias da direção de fotografia na finalização do filme, sobretudo na finalização da imagem. Mas o que está no final, na *luz na tela*, tem a aprovação do diretor ou diretora, mas advém de uma lógica construída pela montagem, que reinterpreta as imagens (direção de fotografia) conforme a interpretação do roteiro (direção). Quem efetua esta sincronicidade e ajusta esta relação construindo substancialmente a narrativa é a montagem.

O diretor de fotografia, ou diretora de fotografia, está sempre comprometido com a narrativa no fazer da imagem, o montador comprometido com o filme. Parece algo evidente e simplório, mas de fato é. Direção de fotografia e montagem não deveriam se misturar devido às suas lógicas distintas em relação à imagem. Na montagem, se trabalha com a imagem do filme, e mais nada. Para a direção de fotografia cada imagem tem sua demanda, função de existir e dificuldade na sua produção. Todos estes aspectos trazem um condicionamento pregresso que não auxilia na montagem do filme, pois a imagem que se trabalha na montagem está imagem *luz na tela* por assim dizer, e deve contar o que conta ao ser proposta em fluxo com outras imagens, e não o que deveria ter contato.

O ato exploratório de dissecação que pretendo neste início de subcapítulo traz um aspecto ainda não explorado, e que irá dar consistência técnica e sustentação aos achados e afirmações conjecturadas. Trata-se de situações em que está presente em imagens alguma alteração na exposição da mesma durante o disparo de câmera do plano. Pode parecer um simples algo a mais no filme, mais um dispositivo que pode estar sendo usado na construção da imagem de superexposição. Mas são momentos do filme que trazem confirmação e reforçam os indícios achados, na medida em que explicitam a ação de controle da exposição quando da construção da imagem dos filmes. O que antes era imaginado pela pesquisa, nestes planos se confirma: o controle existe e é operado nos filmes sem que vejamos, e em alguns casos

conseguimos salientá-los por análise minuciosa, mesmo que ocultos em ações e artifícios de montagem, por exemplo. Deste modo podemos enquadrar que as imagens estudadas estão construídas e elaboradas, e em nada são arbitrárias ou inesperadas, já que estes planos com modificação no diafragma tem uma regência por parte dos idealizadores da imagem, uma regência que conseguimos perceber somente pela dissecação e análise minuciosa.

Figura 37 *Frames* do filme *Vidas Secas* (1963)

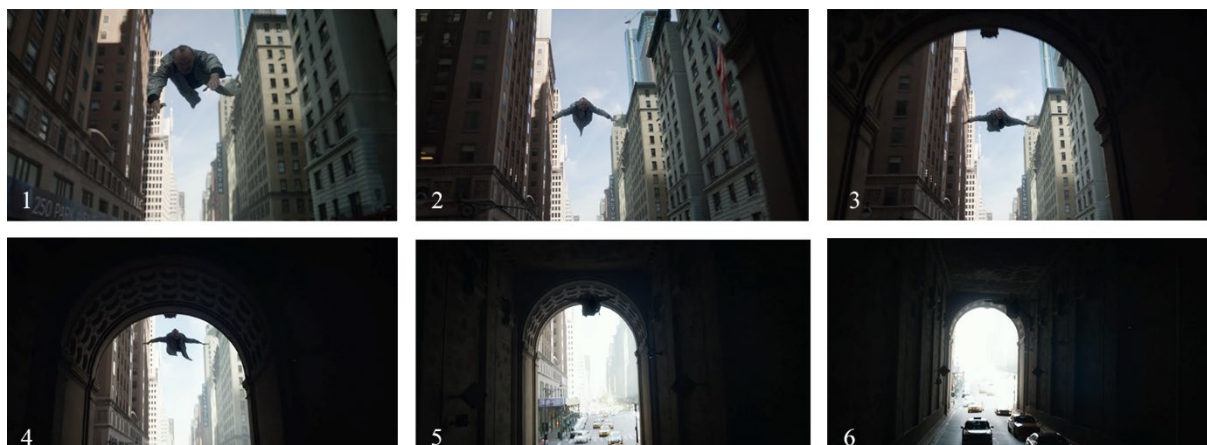


Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

As imagens da Figura 37 são *frames* do filme *Vidas Secas*, e em uma breve análise podemos determinar que acontece o fechamento do diafragma durante o disparo do plano. Podemos ver que entre a imagem 37.3 e 37.4 acontece um escurecimento da imagem, possível de ser mais especificamente, visto se observarmos a presença dos escuros, baixas luzes, da imagem em geral, mas principalmente no rosto e corpo da personagem que está se levantando. Interpretando o contexto histórico e o contexto do movimento de câmera ocorrente no plano, podemos salientar dois elementos importantes para a equação desta correção. Sabendo que o filme *Vidas Secas* não dispunha de negativos com grande latitude filmica, em suma, pouca latitude sensível no registrar contrastes distantes; e que o movimento de câmera de *tilt up* com leve correção para à esquerda, sai de uma situação no chão onde temos “x” quantidade de luz. O movimento de câmera chega ao fim em um lugar com muito mais luz, a janela, e deste modo podemos propor, de modo resumido, a sentença que os diretores de fotografia tiveram quando da filmagem: ou teriam de expor pelo índice de luz no chão, e deste modo “estourar” a janela quando o movimento subir; ou fometrar pela janela no fim do movimento, e deixar o homem

no chão ainda mais subexposto e ainda assim ter uma área superexposta na janela e na parte iluminada do corpo da personagem; ou uma terceira maneira, que foge da lógica dualística de alta e baixa luzes, e deixar o diafragma no meio, e deste modo ter uma imagem subexposta e superexposta no mesmo plano (o que não seria nenhum problema, lembrem: não há certo e errado). É lógico que uma resolução em qualquer destes sentidos implica em imagens diferentes dependendo diretamente da capacidade de registro do suporte que se optou por usar. Mas, a escolha neste caso nos parece ter sido por nenhuma destas hipóteses. A resolução foi por proceder uma correção escondida no movimento de câmera, ação rápida, reduzindo então a superexposição excessiva vinda da janela. A correção apresenta ter sido de poucos pontos de diafragma, e parece intentar que o “estouro” externo não se apresente tão significativo. Podemos ver também que o rosto do ator fica obscurecido por completo depois que acontece o fechamento (imagem 37.4). A manobra parece não ter “embelezado” ou achado um equilíbrio para a imagem, mas vale considerar que existe um conceito de direção de fotografia identificado na obra, e, portanto, em tese, deve ser seguido a fim de manter a continuidade imagética pretendida. Lógico que esta não é uma regra, e o conceito identificado decorre de minha pesquisa e deste modo não opera sobre a obra. Igual, para a pesquisa (e acreditando estar certo em nossas inferências) lembro que o conceito identificado traz a superexposição como elemento, e opera atribuindo *secura* e receio de morte a uma presencialidade desta superexposição, que compunha a imagem de superexposição. Portanto, não faria sentido se distanciar desta realidade representada e construída no filme, sobretudo neste momento do filme quando a personagem protagonista se encontra encarcerada, ou seja, em outro conflito que não o anterior relativo ao sertão. Afora este aspecto, consigo imaginar o quanto a imagem ficaria estranha se não tivesse sido operada esta correção. Seria o caso em que um algo do filme quebra a *diegese* construída através da fluidez do filme, trazendo um ruído para este pacto entre observador e filme, fazendo com que saísse do filme, se desconectasse. Mais ou menos como quando a continuidade de uma cena é comprometida e nos faz rir, mesmo que estejamos no ápice dramático.

Na Figura 38 estão *frames* de *Birdman*, filme de 2014, que tem imagens de superexposição em cenas que acontecem ambientadas no interior de um teatro. Mas neste momento apresentarei um plano onde consta uma correção de exposição através da abertura do diafragma durante sua duração. Vemos a protagonista voando magicamente pela cidade, em um dos seus devaneios, quando fala e incorpora sua personagem de sucesso no cinema, *Birdman*, e se apresenta como uma espécie de *alter ego* seu.

Figura 38 *Frames* do filme *Birdman* (2014)

Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

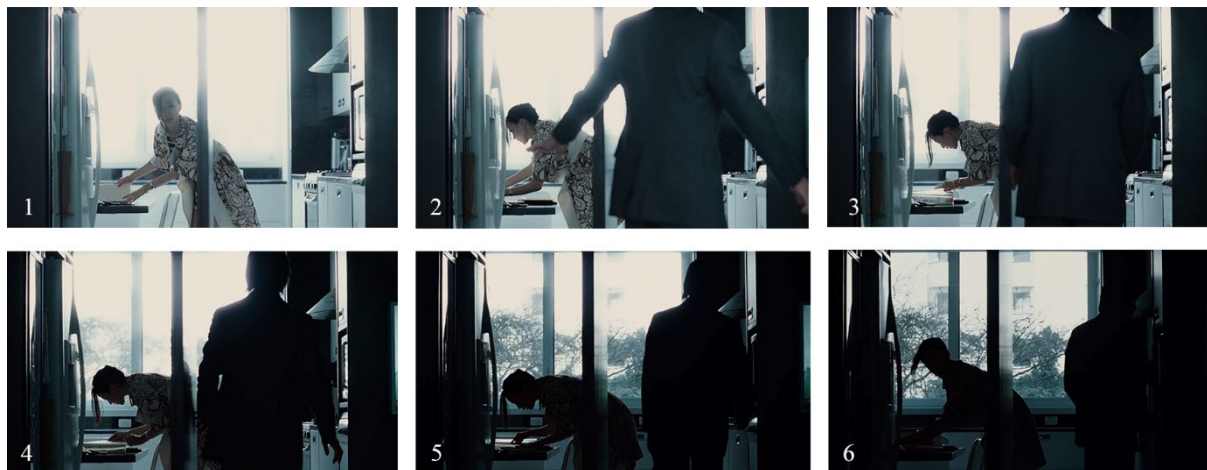
Podemos analisar que entre as imagens 38.3 e 38.5 ocorre uma abertura gradual de diafragma, fazendo com que o fundo da cidade fique mais superexposto, e com menor informação possível de ser vista. Ao mesmo tempo, a personagem fica obscurecida quando entra no túnel, mesmo com a abertura do diafragma. Aqui cabe uma enorme dúvida que recai sobre este plano, e sobre esta correção em especial. Porque aconteceu esta abertura de diafragma, trazendo uma superexposição para a imagem, se a personagem não fica nítida e permanece obscurecida com a manobra? Como vimos na Figura 37, acontece um fechamento de diafragma de maneira oculta, em uma tentativa de passar despercebido. Mas entendo que a ideia era preservar a narrativa, pensando que sem apresentar uma janela muito superexposta poderia preservar o plano em um sentido de manutenção estética. Mas neste caso de *Birdman* o recurso foi de abertura, trazendo mais luz ao plano, mas sem efetivamente trazer melhorias para a subexposição que acontece à personagem no decorrer do plano. O que me ocorre é que este efeito foi panejado como circunstância ambientadora do filme, para que esta ação dê sentidos realísticos ao plano, construindo uma percepção de similitude com filmes com menos recursos de pós-produção, menor orçamento e ou propondo uma leitura de documentário para o plano. De igual forma, este plano foi concebido com composição digital, o que me faz pensar que toda a imagem teve controle em sua geração, sobretudo controle de diafragma, e esta abertura para a superexposição está no filme por ação pensada, e para trazer um outro algo, outra perspectiva de entendimento do plano, e não para corrigir a entrada de luz, o que de fato não ocorre.

Mais imagens ilustrativas que apresentam correções de diafragma durante seu transcorrer de plano, e que de alguma forma legitimam a presença de controle sobre a quantidade de luz que cada diretor ou diretora de fotografia tem em seu domínio, está no filme



*Ensaio sobre a Cegueira*, de 2008. Na Figura 39 que se segue, vemos uma sequência de *frames* onde o diafragma fecha progressivamente durante o transcorrer do plano.

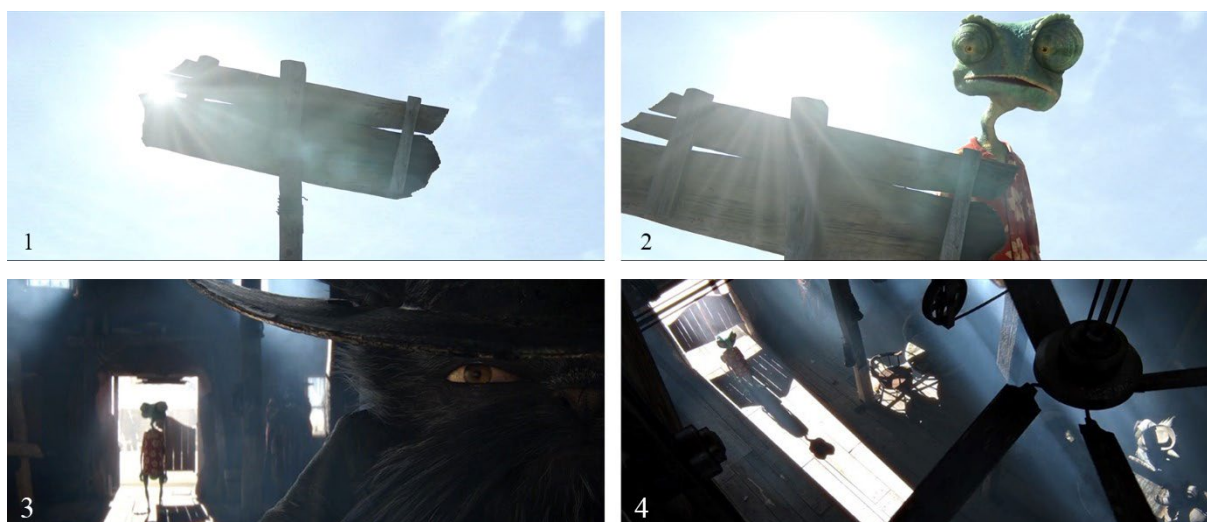
Figura 39 *Frames* do filme *Ensaio sobre a Cegueira* (2008)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Vale salientar que o filme trabalha durante todo tempo com este limiar de imagem perceptível e imagem superexposta que traz desconforto para sua percepção. Imagens superexpostas tentam nos ambientar à realidade das personagens, bem como outros recursos estão todo tempo tentando dificultar nossa compreensão da imagem, fazendo-nos intranquilos e, de certo modo, cegos frente à compreensão das imagens surgentes. Vale aqui uma breve sinopse sobre o filme, comentando de que ele aborda justamente uma pandemia desconhecida que acarreta e se manifesta por sintomas de cegueira parcial e progressiva. Esta metáfora é construída no filme pela superexposição das imagens, fazendo com que imerjamos no tema em uma sugestão de que estamos, de certo modo, também infectados.

O recurso de superexposição de modo constante no filme é bastante propício, e funciona perfeitamente em seu intuito, pois em muitos momentos nos sentimos próximos em doença aos personagens. Aumenta nossa percepção pela dificuldade de compreensão da imagética, e ficamos tocados por suas narrativas, porque, de certo modo, vivemos também uma restrição imposta sobre nosso olhar pelo recurso da superexposição. Neste plano, no início do filme, o diafragma é corrigido, sendo fechado, em uma intenção de que o espectador saiba que o controle sobre a exposição da imagem existe, e que nada está sendo apresentado com defeito ou mal pensado. Na verdade, a manobra é importantíssima, em meu entendimento, para que tenhamos a certeza de que nada dominamos, inclusive a própria imagem que vemos não nos é inteira ou “correta” em exposição.

Figura 40 *Frames* do filme *Rango* (2011)

Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Mudando um pouco a abordagem, passo agora para a próxima figura que ilustra uma tentativa de utilizar a imagem de superexposição para direcionar nosso olhar pelo enquadramento. Podemos ver nas imagens 40.1 e 40.2, sobre o filme *Rango*, que a luz solar, em *flare*, ocupa parte do quadro impossibilitando que possamos definir ao certo partes dos objetos com clareza. Deste modo, conjugado com o movimento de *traveling* de aproximação que o plano apresenta, um reenquadramento nos é sugerido. Somos puxados para observarmos ao rosto da personagem, na medida em que a luz solar incidindo na lente ocupa parte da imagem com superexposição, aplicando um ofuscamento e dificultando nosso perambular em parte da imagem sem registro ou com registro prejudicado. Este recurso é interessante porque, além de incorporar várias possibilidades já vistas por nós na pesquisa, nos sentidos coalescentes nas imagens de superexposição, ainda pode operar na composição do quadro, trazendo diagonais, podendo intervir no equilíbrio e assimetria dele. Penso em formular então esta ligação entre a superexposição e a montagem também neste sentido de elaboração do quadro, de enquadramento.

O direcionamento inverso pode acontecer, como nas imagens 40.3 e 40.4. Pela presença de uma iluminação de alto contraste, ou seja, fonte única advinda da porta, nosso olhar perambula pelo quadro, mas indubitavelmente acabará se concentrando no único elemento mais “palatável” de percepção, a personagem de Rango que entra no *saloon*. Ao contrário do uso anterior, onde a superexposição conduzia nosso olhar através de uma repulsa, ou de nulidade da informação onde a *desimagem* se aplica no quadro, neste caso atua como uma moldura, que ressalta o tema. A personagem é uma silhueta contra o mundo externo registrado em

superexposição, ora sobre esta realidade superexposta externa (imagem 40.3), ora espelhada como sombra contra um chão também superexposto (imagem 40.4). A imagem de superexposição opera sentidos, mas também pelos nossos sentidos. Os recursos da Figura 40 mostram artifício de conduzir e direcionar a percepção, e, portanto, o que deve ser percebido. Inegavelmente é sentido sendo coalescente a imagem de superexposição, é *desimagem* como elemento de montagem também no recurso narrativo do enquadramento. Existe uma série de significações possíveis nestas imagens 40.3 e 40.4 que vão além do direcionamento, que podem ser, por exemplo, a solidão pelo qual a personagem está apresentada em um mundo obscuro a ela, e a nós; a incógnita que é entrar e o temor de sair, na medida que o mundo externo é *Vidas Secas*, superexposto por sugestão de intenso calor e aridez, e o interior é uma sugestão de perigo no escuro, corpos que se escondem onde não pode vê-los. Um elemento interessante de pensarmos como um construto da *desimagem*, de como a ela consegue operar com sentidos em si, implicando uma persistência da imagem que estava e agora não está mais, mas também com sentidos de si, agindo como contraste a extremos opostos, e significando por oposição. Isso possibilita uma grande gama de possibilidades na *desimagem*, mas também a partir da *desimagem*, como elemento secundário, por assim dizer, pelo qual outras significações se constroem em oposição ou escora.

Na Figura 41, procuro uma breve abordagem da capacidade que a *desimagem* pode apresentar quanto a criação de elementos identitários de ambiente e objetos, por exemplo. Como podemos ver nas imagens, um carro se aproximando e é identificado por seus faróis como vemos na imagem 41.1. O filme em questão é *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*, e esta cena representa a primeira situação de aparição de objetos voadores não identificados (*ovnis*). Na imagem 41.2 o carro que estava atrás na imagem 41.1 ultrapassa a caminhonete em que a protagonista está procurando sua localização em um mapa, e o carona no carro lhe repreende por estar parado na estrada. Logo depois desta situação, a mesma ação de chegada de um carro é reconstruída, como vemos na imagem 41.3. A personagem não dá muita bola para o suposto carro, haja visto já ter sido repreendido pelos ocupantes do primeiro veículo. Logo depois em que ele indica com a mão para que o carro passe, imagem 41.3, e volta-se novamente para o mapa, imagem 41.4, os faróis começam a subir, revelando luzes coloridas. Temos a surpresa de ser um *ovni*. Toda esta composição de montagem está estruturada em fontes especiais, que são lanternas, faróis e lâmpadas internas do veículo, e todas são imagens de superexposição, potenciais *desimagens* que operam dando espaço para nossa significação e aplicação de sentido.

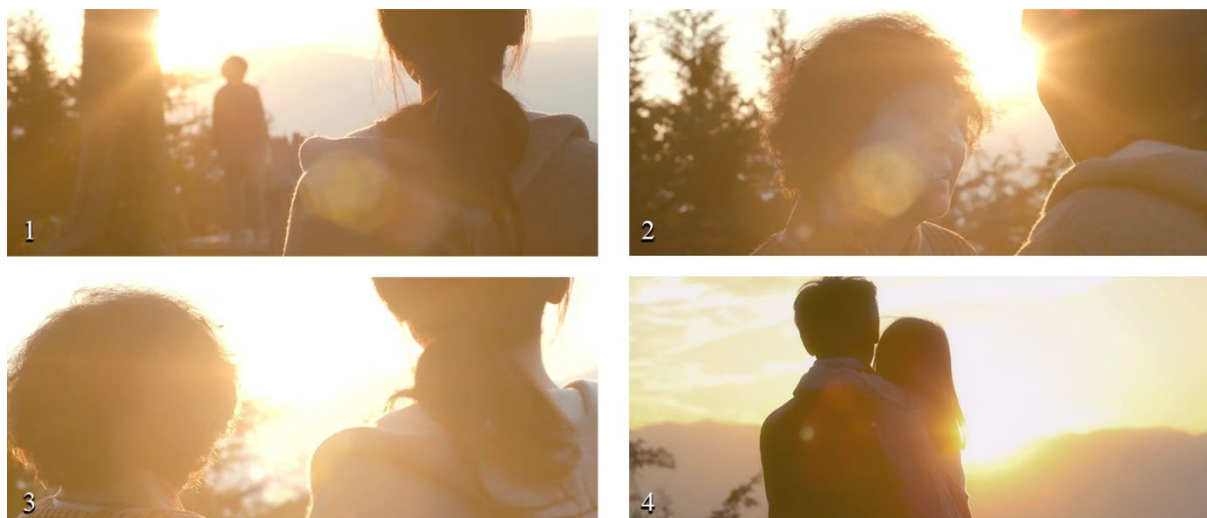
Figura 41 *Frames* do filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Este exemplo da Figura 41 enaltece as capacidades de construção narrativas da superexposição, e sugere um fluxo de terem sido cenas compostas por indicação de seus recursos ainda no roteiro, ou na decupagem e interpretação do diretor sobre o roteiro. Acho importante termos este pensamento porque corrobora que a superexposição possa estar, em circunstâncias específicas, como uma linguagem da cinematografia, assim como plano e cenas, por exemplo, e não somente como um elemento técnico restrito do diretor de fotografia. Não é minha pretensão apresentar a resposta a esta indagação de modo definitivo, mas sim compor e desenvolver hipóteses, vendo nas possibilidades decodificadas aspectos que seriam necessários para sua melhor execução. Me parece lógico que a encenação descrita foi escrita em roteiro, pensado deste ele até a execução em um sentido compreendido por todos como sendo uma lógica de substituição de sentidos, faróis de veículos por feixes de luzes de uma espaçonave. Este é um importante sentido de ser apreendido, o de que a *desimagem* pode operar com mesma lógica e compreensão entre diferentes departamentos do filme, e mesmo sentido por diferentes estágios do projeto, do argumento ao filme na tela, como um elemento de banco de dados de um sistema de significação que compõem a linguagem cinematográfica.

Seguindo para analisar outro achado, apresento o filme japonês *Esplendor*, de 2017.

Figura 42 *Frames* do filme *Esplendor* (2017)

Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

A Figura 42 representa imagens deste belíssimo filme, que ajuda a compor uma amostragem mais ampla para a pesquisa, não somente por ser um filme asiático, mas por ser um único filme contemporâneo de gênero drama romântico. Este filme está analisado por seu aspecto de uso constante da imagem em superexposição como regulador emocional dos espectadores, e em direta proposição de similaridade com a deficiência visual do protagonista. Como o filme conta a história de um fotógrafo que fica cego, as imagens são uma extensão das percepções das personagens em relação a ele, e dele em relação a prática de fotografar.

A Figura 42 traz um dos recursos que o filme se utiliza, de elipse temporal, misturado com *flashback*, recursos construídos com uso de superexposição. A imagem 42.1 apresenta a personagem feminina, que interage com o fotógrafo cego, e que se aproxima de uma velha senhora. São mãe e filha, e conseguimos perceber isso quando aparece a imagem 42.2, onde interagem. A *flare* limita nossa percepção, ao mesmo tempo que traz uma sugestão de ocorrência onírica, trazendo o próprio pôr do sol para dentro do enquadramento, misturando os corpos e fazendo nossa imaginação preencher as informações dos espaços superexpostos, e, portanto, brancos. Na imagem 42.3 as mulheres param, ficam contemplativas, apreciando o espaço de observação. Entre a imagem 42.3 e 42.4 acontece então um corte em cortina, onde aproveitando-se de um aumento de intensidade do *flare* o filme procede o corte para outro plano, composto de similar *flare* e no mesmo local, somente com as personagens diferentes. Esta elipse temporal misturada com *flashback* acontece, e resgata desta forma um momento do passado não visto na narrativa até agora. As duas presenças, mãe e filha, são reconfiguradas para um homem que segura uma menina no colo. A interpretação sugerida e mais lógica é de que a filha do antes, imagem 42.3, é na imagem 42.4 a menina, e o homem é seu pai. O índice



também sugere que é uma prática antiga desta personagem, filha e menina, de apreciar ao pôr do sol naquele espaço, com estas características. Quase como algo ritualístico, enaltece que as pessoas se atualizaram em tempo, pelas idas e vindas do passado ao presente, mas também o ritual de observação ao pôr do sol se renova.

Este grupo de imagem está diretamente direcionado e relativo à montagem, e às técnicas propícias desta área. Constroem relação com a narrativa, óbvio, mas elas se relacionam diretamente com a proposição do como é apresentado a narrativa, como ela está disposta como filme, como está ordenada. E isso é muito da montagem. A Figura 43 traz um recurso de uso quase banalizado na cinematografia, o de representação do passado através de *flashback* com imagens em superexposição. O filme em questão é *Os Doze Macacos*, de 1995, do diretor Terry Gilliam.

Figura 43 *Frames* do filme *Os Doze Macacos* (1995)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

As imagens sugerem que tenha havido intervenção de pós-produção, ou que tenham sido superexpostas na filmagem, e trazem uma névoa de branco sobre a percepção integral do quadro. São imagens que procuram ilustrar referência direta com a memória humana, e com o resgate de lembranças. Procuram ser ilustrações alusivas ao que seja o armazenamento das lembranças no cérebro humano, com suas partes quase apagadas pela distância do tempo ou do próprio processo de arquivamento, mas que se preservam ou não com lógica brevemente aparente.

O uso deste recurso é bastante eficaz em transportar o espectador para um momento estético distinto do filme representativo do passado, em resgate no presente ou futuro na trama. Penso que se o filme inteiro for desta mesma estética superexposta, o recurso não funcionaria, ao menos em sua fácil aplicação e entendimento. Ou seja, a superexposição não somente representa a imagem do passado, por isso “desbotada”, mas também aplica um peso dramático ou que infringe dor psíquica ou até física a quem está resgatando esta memória. Trouxe esta referência porque, não obstante à técnica de simplesmente aplicar superexposição e está feito,

e o *flashback* esteja desgastado de tanto uso, neste caso o filme trouxe nova roupagem para a técnica. Este recurso é reconstruído várias vezes na narrativa, incluindo a ação que transcorre nesta lembrança explícita na Figura 43, como uma psicanálise retroativa elaborada, onde cada revisita feita a este espaço/tempo as memórias aparecem reconfiguradas, mas sempre em superexposição. A intenção sugere que o que vemos é realmente um esforço, dentro da mente da personagem, de arrancar o fato que aconteceu, e inclusive sugere que esta ação proceda influenciada, como uma ação de sucessibilidade. Neste sentido, a superexposição age como sua natureza condiz, esconde elementos através do embranquecimento daquilo que está sendo superexposto, e deste modo dificultando a visualização e identificação. Desnaturalização dos objetos e pessoas, implicando, neste caso, na percepção de que esta memória está profunda, enterrada no branco do esquecimento. O exemplo da Figura 44 compõe de mesma maneira uma projeção de estado perceptivo, mas opera com elementos um pouco distintos.

Figura 44 *Frames* do filme *Morangos Silvestres* (1957)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

O filme em análise nas Figuras 44, 45, 46 e 47 é *Morangos Silvestres*, do diretor Ingmar Bergman, de 1957. A sequência representada por estas figuras está no início do filme, sendo a primeira estrutura narrativa de fato após um breve prólogo, por assim dizer, e os créditos iniciais. A Figura 44 apresenta a transição entre sono e sonho da personagem principal, que conhecemos brevemente no prólogo. A imagem 44.1 mostra ele dormindo, com um desenho claramente sugerido de exposição nominal (correta) em poucas áreas do rosto, e uma grande área de exploração de diferentes índices de subexposição. Veremos logo adiante a importância desta subexposição compondo contraponto a técnica de superexposição que embarcará. Na imagem 44.2 e 44.3 a personagem chega em uma esquina de cidade, apresenta-se desconectado, como quem tenta se achar ou reconhecer o local em que está.

Figura 45 *Frames* do filme *Morangos Silvestres* (1957)

Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

A Figura 45 é a ação da personagem de perambular pela calçada em busca de reconhecimento do espaço em que está. Neste *flanerie* ele começa a se deparar com elementos alegóricos de índice fantástico, como relógios sem ponteiros, o seu e o de uma loja ótica. As Figuras 45 e 46 apresentam uma realidade desbotada, sugestiva de estarmos vivenciando um sonho. A personagem demora um pouco, mas acaba chegando à mesma conclusão. Os elementos estão todos esbranquiçados e sem muita definição, somente os elementos extremamente escuros se apresentam em contraste, e todo o resto se nivela em branco ou quase branco. Vivenciamos uma desnaturalização das características de cor (e por se tratar de cinematografia P&B, por cor estou falando da cor que se apresenta por tons de cinza) e, conseguinte, ruptura do conforto imagético. O que pode ser explicado por uma operação de ampliação do arranjo dinâmico de registro, acaba por se mostrar uma imagem de extremo contraste, uma radiografia, que apresenta pouco detalhamento e extremidades exploráveis.

Figura 46 *Frames* do filme *Morangos Silvestres* (1957)

Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Por extremidades exploráveis estou falando do fato de composição dos elementos em uma determinada paleta de cor (tons de cinza) que operem registro ou não na proposta de superexpor a imagem. É fantástico imaginar como tecnicamente foi pensado, e os pequenos elementos que se originam necessários, para que uma simples abordagem desta pudesse ter sido



criada. Novamente, o que parece simples é intrinsecamente complexo em planejamento. Mas vejamos outros elementos desta proposta de registrar personagem em sua imersão no sonho, e que corroboram com meu pensamento de complexificar o que pode parecer simples. Se voltarmos as imagens 44.2 e 44.3 veremos que a personagem está sobre uma sombra, e a rua ao fundo já se apresenta levemente superexposta. Nas Figuras 45 e 46 esta realidade de superexposição aumenta, deixando tudo mais desbotado (o que for de cores que geram cinza) e preto (o que se assemelhar ou for preto). Então temos um mergulho programado e estrategicamente realizado para que a imagem traga o efeito de superexposição com a devida fluência que a montagem pensa que o filme precise. Lógico que há elementos fantásticos que colaboram com nossa percepção de que se trata de um sonho, os relógios sem ponteiro, ele dormindo (imagem 44.1), ver-se no interior de um caixão (imagens 46.2 e 46.3), mas a operação da superexposição atua como um índice fortíssimo e enorme plástica.

Figura 47 *Frames* do filme *Morangos Silvestres* (1957)



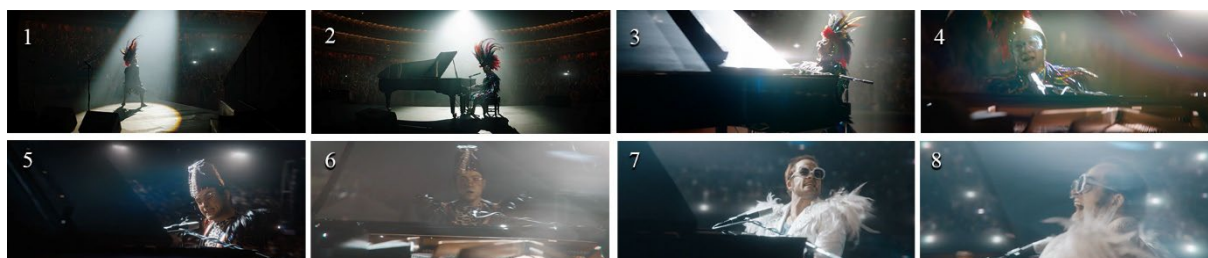
Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Como desfecho da sequência, a personagem desperta, como vemos na Figura 47. Ele está com fisionomia assustada, e em certo momento do plano flerta com a ruptura da quarta parede. Penso que este movimento de romper com a parede e observar-nos tenha um sentido de questionamento narrativo, e que a intenção tenha sido esta mesmo, conversar conosco de modo não explícito. Como quem pergunta “você viram quem estava no caixão?”, a personagem parece buscar compreensão do que lhe aconteceu em nós. Este elemento narrativo não está relacionado com conceitos da *desimagem*, mas neste caso em específico parece confirmar as evidências de que a superexposição estava como uma *desimagem* sugerindo diretamente que trouxéssemos significados para o espaço de sonho da personagem, criando um laço de imersão na narrativa e coparticipação na trama. Ainda há elementos interessantes no que compete à sofisticação desenvolvida neste arranjo de superexposição. Na Figura 47 podemos ver que a exposição se apresenta um pouco mais iluminada, clara, em relação à determinante inicial,

imagem 44.1, em uma tentativa de passagem temporal. Este registro temporal através da superexposição veremos mais adiante como potência da *desimagem*. Ainda, para encerrar análise destas figuras, na imagem 47.3 podemos ver que a personagem, ao levantar-se, recebe uma luz de contra superexposta, que corrobora como indício de janelas, onde o dia já chega forte e luminoso.

A Figura 48, do filme *Rocketman*, representa dois recursos de montagem conjugado, *jumpcuts* e eclipse temporal. As duas técnicas fazem uso da superexposição adquirida pelo *flare*, proveniente de refletores de show, sua diegese, e misturam-se na narrativa de passagem de tempo. A personagem Elton John chega a um palco, cumprimenta o público e se senta ao piano começando a performar sua apresentação (imagens 48.1 e 48.2). Neste momento já temos o índice de superexposição representado pelo feixe de luz, oriundo da diegese que se estabeleceu. Nas imagens que se seguem uma mesma melodia é cantada enquanto vemos a personagem ao piano com diferentes roupas e acessórios de rosto e cabelo. A sequência faz uso de dois elementos de movimentos conjugados, *travelling* lateral para a direita e um sistema de gira-gira que faz com que a personagem e piano fique constantemente fluindo para a esquerda sobre o mesmo eixo.

Figura 48 *Frames* do filme *Rocketman* (2019)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Os cortes entre planos parecem não existir porque são ocultos pela atuação dos *flares* quando alcançam a plenitude ou quase plenitude da ocupação do *frame*. É um recurso interessante, que apresenta potencial, como de fato teve no filme, de fluir por diferentes momentos da vida personagem, denotando continuidade. Para aqueles e aquelas que são fãs de Elton John, imagino que os períodos apresentados nestas imagens possam ter tido ainda mais significado, na medida em que as datas possam ter sido reconhecidas através da identificação dos diferentes apetrechos e figurinos que a personagem utiliza. Não posso confirmar isso porque não sou conhecedor da obra de Elton John, e nem me interessa estudar material de audiovisual das performances dele, comparando com as reconstruídas no filme. Mas me parece que esta

seja a exata sugestão desta cena, fluir por momentos identificáveis da vida profissional do artista, usando-se da condição de identificação de suas vestes performáticas.

Analisando possibilidades de a imagem de superexposição propor mudanças bruscas na narrativa, ou estarem associadas a outros elementos da linguagem e montagem, no sentido de comporem e auxiliarem na aplicação técnica de curvas dramáticas, característicos de filmes de suspense, analiso o filme *Psicose*, de 1960. O filme de Alfred Hitchcock é uma quebra da linguagem clássica no que tange à tríade de iluminação. Na medida em que se utiliza do classicismo de posicionamento das fontes de iluminação para condicionar uma narrativa de concretude imagética, consegue também criar enorme ruptura em momentos específicos, sendo um filme audacioso em imagem e proposições. Em dois planos, representados aqui nas Figuras 49 e 50, o filme de Hitchcock em questão apresenta “tudo em um só”, esgota visualmente as possibilidades de iluminação, gerando imagens distintas em menos de segundos. De uma mesma pessoa, em mesma situação, consegue resultar em distintas visões dela.

Utilizando de fontes diegéticas conjugado com movimentos de câmera, o filme apresenta em um mesmo *take* a personagem com iluminação diferente, mas ainda assim as alterações estão inseridas na diegese pela própria ação da personagem. Este movimento gera apreensão em quem observa, por haver uma falta completa de “lugar seguro”, ponto da narrativa onde podemos nos abrigar quando perdidos. É como se a diegese fosse embarcada junto com o espectador, e ambos fossem navegar por locais que ainda não se aventuraram. Este recurso somente é possível pelo uso da diegese aparente, ou seja, da fonte luminosa, que ilumina de fato ou justifica, sendo objeto diegético.

Figura 49 *Frames* do filme *Psicose* (1960)

Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Este recurso diegético, como já vimos, em grande maioria traz a superexposição como elemento para executar distinção entre a luz vinda do diegético e outras que podem compor o plano, neste caso das Figuras 49 e 50 também operam entrando e saindo de superexposição. Analisando as construções distintas possíveis e que estão se alternando na cena, apresento uma leitura sobre cada uma das imagens da Figura 49, descrevendo estritamente sobre a direção que a mesma fonte diegética, uma lâmpada, assume em cada quadro.

Câmera e personagem andam juntas em mesma velocidade, mantendo o enquadramento. A imagem 49.1 apresenta um ataque frontal alto, sem fonte aparente, ou seja, com diegese possível de ser sugerida, mas sem aspecto diegético. A imagem 49.2 já apresenta a entrada de objeto luminoso diegético, e a iluminação é fonte única superior, mas não está mais tão frontal, já está em  $\frac{3}{4}$  esquerda. A imagem 49.3 está clara a fonte diegética, uma lâmpada, mas a iluminação começa a ser lateral para contraluz. A imagem 49.4 outra fonte diegética aparece sobreposta a anterior, mas a luz desta lâmpada não atinge a personagem e a iluminação assume posição de contraluz sem compensação frontal significativa. Desta maneira, com esta descrição técnica, mas ainda assim simples, podemos ver o quão intensa é esta sugestão de construção de iluminação em *Psicose*. O filme apresenta uma construção de iluminação com variações, mas nada extremo, e é incrível como neste momento de ápice dramático consegue propor uma ruptura profunda durante um mesmo plano, e que demora um tempo ínfimo de 4 segundos, tempo da aproximação da atriz até uma cadeira de balanço no porão. A sugestão de quebra é

uma premeditação emocional do que se seguirá. Na Figura 50 vemos que a proposta se segue, ainda mais potente, no plano que vem em seguida.

Nesta Figura 50 temos uma ocorrência similar à Figura 49, onde vemos mudança do sentido das luzes, mas somente que aqui não há movimento da câmera, mas sim da fonte de luz. Este plano ocorre subsequente ao plano representado na Figura 49, e a protagonista levanta o braço assustada e atinge a lâmpada presente em quadro, que vimos no plano anterior. A lâmpada começa a pendular, para frente para trás. Neste movimento cria e recria a iluminação constantemente, com frequência ainda maior do que as mudanças durante o caminhar da atriz.

Figura 50 *Frames* do filme *Psicose* (1960)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Fluindo entre a superexposição em diferentes direções, compondo figuras da mesma figura, a personagem transfigura-se por imagens que vão de mais tranquilas, imagem 50.4, até um visual grotesco, como na imagem 50.1. Compõe com a frequência desta imagem, que beira o limiar da percepção consciente, retira o conforto sobre o processamento da imagem, que por vezes deixa o espectador em alerta constante. A velocidade com que a iluminação muda em relação à exposição, orbitando entre subexposições, exposição correta e superexposições; em relação à tríade de iluminação, ora sendo ataque de ângulo alto, transitando para uma contraluz a pino; e construindo através deste recurso de interação da personagem com a fonte de luz diegética um ritmo, em concomitância ao ritmo em que novas informações chegam a nós, e se retramam todos estes elementos. São muitos elementos em simultaneidade mudando: a

narrativa dando curvas, a senhora Bates que na verdade está morta, e o filho que a encarna travestido; a situação de estar presa em um porão, com um assassino que adentra o local munido de uma grande faca; e a luz que alterna constantemente, não dando tempo sequer de estabelecer ao certo a situação, e de o observador compreender e varrer a imagem, em um *scanning* inicial de estabelecimento. Potências de uma imagem de superexposição orbitando sobre a montagem de filmes, indexando sentidos que pretendo conseguir depreender ainda mais e proceder uma análise mais profunda quanto a suas elaborações e razões.

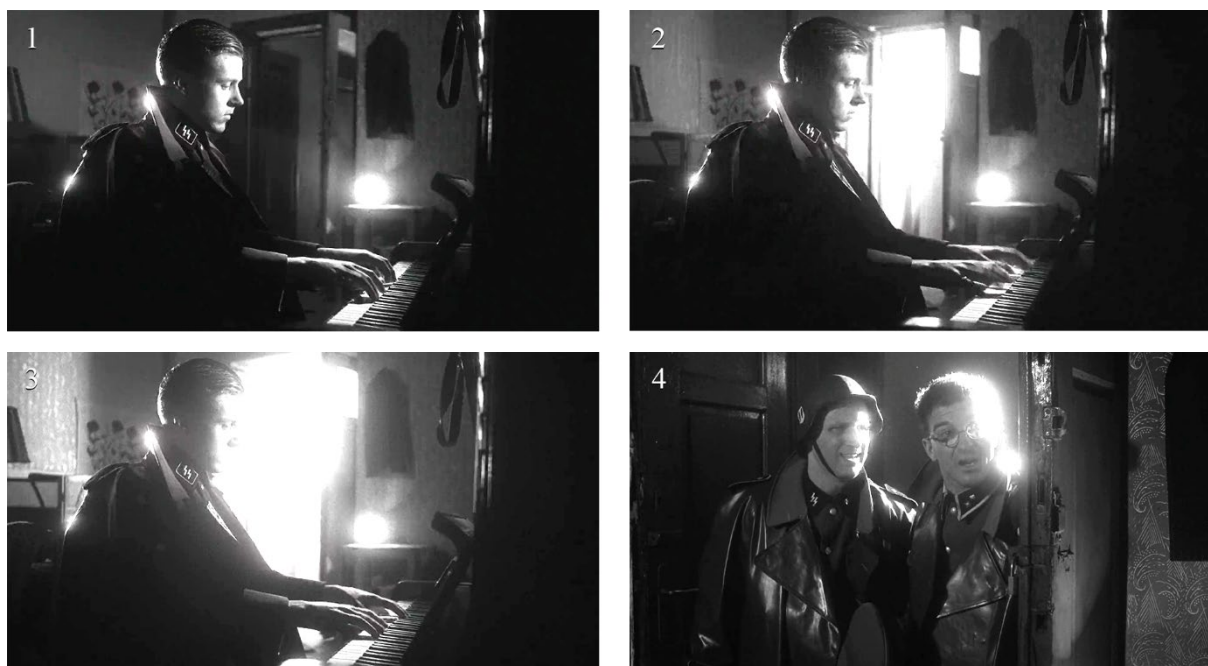
### 5.3.1 As elipses que se criam

Serguei Eisenstein, em sua obra *O Sentido do Filme*, capítulo II, *Sincronização de Sentidos*, mergulha em propostas de justaposição e sincronização, em especial observando também o conceito de *Elipse Temporal* (EISENSTEIN, 2002, p. 51). São extensões da presencialidade da *desimagem* quanto elemento narrativo de linguagem. Optei por chamar de *Elipse de Transformação* e *Elipse Espacial*. Por serem ideias novas, ainda não encontrei suporte mínimo senão um aspecto de similitude com a *Elipse Temporal*, que de maneira simplória defino por ser uma quebra temporal no fluxo lógico narrativo, onde espaços de tempo são intencionalmente subtraídos ou realinhados no fluxo linear. É um recurso de narrativa composto que pode estar no filme por uma série de motivações, desde a induzir crescimento de frequência (explícita ocorrências), até representação de passagem de tempo, envelhecimento etc. Estas elipses que se criam estão sendo pensadas de mesma maneira como que a *Elipse Temporal* salta por espaços e tempos, buscam demonstrar, de maneira rápida e/ou sucinta, evoluções narrativas.

A *Elipse de Transformação* está pensada como transformações anímicas e emocionais, que ocorrem por saltos lacunares, tal como a elipse de tempo. Relativo aos sentimentos que se transformam em ciclos crescentes e/ou mais acelerados. A *Elipse Espacial* demonstra evolução e crescimento ou redução de área física relativa, crescimento ou redução quantitativa de espaço ou número de indivíduos ou acontecimentos. Relativo ao estabelecimento da disposição geográfica onde se situa a narrativa, trazendo entendimento de aumento da amplitude de área, domínio, quantidade ou representações. Lógico que estas são ideias de construções narrativas relativas à montagem, e podem ser confirmadas ou não, independente ou não das imagens de superexposição. Mas cabe ver que são evidências de *desimagem* e surgiram com a dissecação das imagens técnicas de superexposição produzidas, e que extrapolavam aspectos denotativos somente, e compunham um algo mais, quando foram realocadas ao fluxo do filme.

As Figuras 51 até 54 mostram parte de uma sequência maior que representa *A noite dos cristais*, horrendo acontecimento do início da Segunda Grande Guerra, retratado no filme *A Lista de Schindler*, de (1993). O diretor Steven Spielberg compôs uma sequência de planos que desenvolve uma mudança psicológica nas personagens, que entram em um devaneio rápido e intenso.

Figura 51 *Frames* do filme *A Lista de Schindler* (1993)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

A montagem tem uma métrica por música, que em um devido momento se transforma em diegética, dada por um oficial que toca piano durante uma invasão do exército nazista a um edifício. Conforme a música cria o ambiente frenético sonoro, a superexposição marca os disparos das armas, indicando a enorme quantidade de mortes que estão sendo praticadas.

A construção beira o realismo fantástico, mostrando soldados que estão cansados e suados, mas que estão contentes e felizes em aniquilar os moradores judeus do prédio, mas que ainda assim encontram tempo para comungarem assunto junto a porta de um quarto onde o oficial toca piano: “- Isso é Bach, isso é Bach?” pergunta o de óculos, ao que responde de pronto o outro que chega: “Não, certo de que seja Mozart.”. A tradução é de minha autoria. São exemplos do que está agora chamado por *Elipse de Transformação*. O interessante é como se dá a construção da montagem e narrativa a partir da superexposição denotadora dos disparos, e como a *desimagem* aplica percepção sobre a alteração da psique dos atacantes durante a fluência



dos planos na sequência. Vale comentário que as imagens representam uma cena forte, de um momento triste da história, quando as primeiras mortes de judeus em grande escala foram autorizadas e realizadas nas cidades alemãs. E mesmo com o tema forte, elogios a Steven Spielberg que na construção da sequência não mostra nenhuma morte de fato acontecendo. Inclusive não há sangue nenhum na sequência, vivemos as mortes sem de fato vermos nenhuma pessoa morrendo. Conseguiu construir a ambientação e narrativa somente com a sugestão, muito através do uso da *desimagem* e sons dos disparos.

Figura 52 *Frames* do filme *A Lista de Schindler* (1993)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

A Figura 52 apresenta sequência de imagens onde soldados atiram depois de virarem uma cama, em sugestão a estarem executando à queima roupa pessoas judias que ali estavam escondidas. Cabe a ironia de, mesmo que a sequência funcione narrativamente, ainda assim, tecnicamente, apresenta uma quebra da lógica na medida em que podemos sentir que a luz que superexpõe os rostos sorridentes e distorcidos dos soldados vêm do chão para sentido deles, e não da ponta dos canos das metralhadoras para o chão, como a física demandaria.

Figura 53 *Frames* do filme *A Lista de Schindler* (1993)

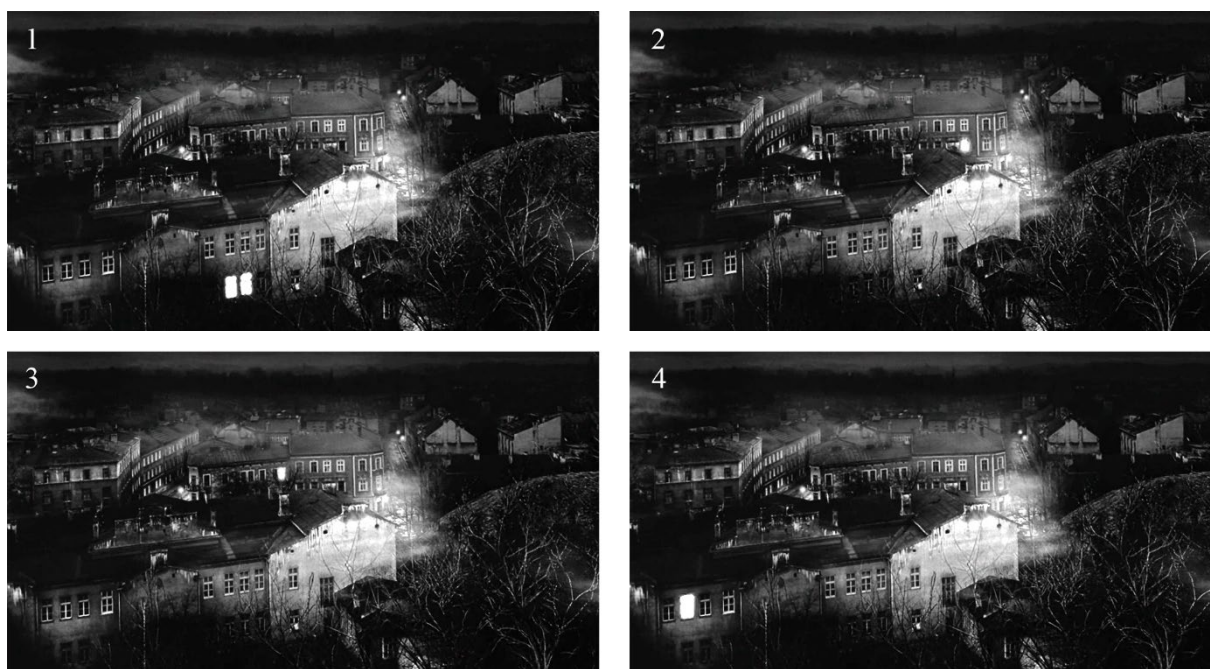


Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.



As Figuras 53 e 54, são dissecações que deram origem a ideia de *Elipse Espacial*, e representam os últimos dois planos da sequência da *A noite dos cristais*. A Figura 53 apresenta um grupo de oficiais que conversa do lado de fora do prédio. Enquanto comentam sobre o fato da noite (se referindo ao serviço que executam) estar interminável, pipocam clarões de disparos em diferentes janelas do prédio. São ainda marcações de disparos, e por conseguinte, marcam execuções que ainda são praticadas às pessoas moradoras daquele prédio. Elas representam um aumento e banalização na prática construída ao longo da sequência toda, denotando que ainda não está perto de findar a matança. Ao mesmo tempo que faz embarcar duas lógicas que compõem os atos de assassinatos que vemos, a lógica dos soldados, uma fanfarra alegre ao ritmo do piano, e a lógica dos oficiais, muito mais elaborada e severa, que traz a meticulosidade seguidamente atribuída aos germânicos.

Figura 54 *Frames* do filme *A Lista de Schindler* (1993)



Fonte: Figura elaborada pelo autor a partir de *frames* do filme.

Este plano, Figura 53, finda e entramos em um plano estático e de estabelecimento (Figura 54), que mostra a Berlim da época, de um ponto mais alto. Em vários prédios surgem janelas com clarões de superexposição, sugerindo que o que vimos nos apartamentos e no prédio atrás dos oficiais está acontecendo simultaneamente em vários prédios, em vários bairros

e regiões, em toda cidade. A sequência<sup>33</sup> pode ser vista dentro do contexto do filme em vídeo compilado, onde é melhor observável estas atribuições de *Elipse Espacial* e *Elipse de Transformação*.

---

<sup>33</sup> Sequência integral analisada, como apresentado em nota anterior, disponível em: <https://vimeo.com/581363576/f80afd6b95>

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (BENJAMIN, 1987, p. 94)

Avaliando a pesquisa neste campo de conclusão, penso muito nas faculdades da imagem de superexposição que era meu objeto quando do início desta pesquisa. De como esta potência foi ganhando forma e consistência, até a construção do conceito de *desimagem*. Um dos meus objetivos pessoais sempre foi levar algo de momento, na condição de pesquisador, para minha prática, um saber para o meu eu técnico cinematográfico. Acredito que exista um legado de sentido para o devir prático, e nos saberes aqui distendidos possam estar ideias e tensionamento que surjam para uso na outra luz, na *luz de set*.

Ao longo da pesquisa, o conceito de *desimagem* surgiu potente, e a imagem técnica de superexposição comprovou ser uma evidência de *desimagem* que opera permitindo significações as realizações audiovisuais. A *desimagem* promove sentidos, permite sentidos em si, e enaltece sentidos outros, que acontecem antes ou depois, no campo da montagem cinematográfica. Indo mais a fundo, todos os sentidos que podem ser depreendidos e atribuídos da *desimagem* são persistências, e deste modo não operam explicitamente no imagético, compondo essencialmente montagem. A imagem de superexposição, por pretender nulidade, é uma composição imagética que cede espaço de sua capacidade de comunicar para o significar. Seus atributos são efêmeros tanto quanto nossa interpretação é significativa ou miúda.

O percurso até este achado da *desimagem* se deu de forma ampla em amostragem, no que confere o número de filmes analisados. Avalio agora que pudesse ter sido mais direto se eu tivesse um ou dois filmes como amostragem. Quem sabe seria mais fácil, mas com certeza não teria sido tão rico em achados constelados. A diversidade dos filmes, em diferenças de gêneros, período de produção, técnica, suporte, escolas e movimentos cinematográficos, trouxe potencialmente tensionamentos que um ou dois filmes nunca poderiam conter em si somente. A partir da dissecação acorreram achados de mesma forma técnica, por assim dizer, mas com diferentes atributos de *desimagem*, espaços para diferentes significados possíveis. A exemplo de uma mesma superexposição aplicada sobre uma personagem em área externa poder ter

embarcado sentido de aridez extrema, e em outra situação igual tecnicamente ser espaço para significados oníricos.

A *desimagem* opera de maneiras narrativas, conduzindo uma alteração imagética no sentido sumidouro, e através desta alteração abre-se permitindo ser significada pelo espectador. Como vimos, nem toda imagem de superexposição é *desimagem*, somente aquela pretende e compõe sentido à um filme, e que é imagem técnica de superexposição, pode ser uma evidência de *desimagem*. A *desimagem* é permissiva em sentidos, precisando ser significada para não sucumbir em branco absoluto, mas não é tão tolerante para qualquer superexposição. Por operar em uma das extremidades exploráveis, a da alta luz (a outra seria a baixa luz, em relação à subexposição), ela tem potencial de relacionar-se e propor-se para qualquer narrativa fílmica. Da comédia de humor físico ao terror mais *trash*, a *desimagem* pode estar com características indivisíveis à imagem em geral, mas operando seu significado de existir. *Desimagem* é significado. É significado e participação de quem visiona o filme, por isso uma relação intrínseca de ser essencialmente montagem.

Uma conclusão importante de potência da *desimagem* é que esta pode demonstrar uma certa sedução aos realizadores e realizadoras cinematográficos. Na eminência de sua realização, é porque há imagem sumidouro, que procura ir em sentido da superexposição para deixar de existir, mas também há, necessariamente, significações surgindo neste processo. Neste sentido, a *desimagem* seduz pela ruptura com os freios morais e éticos que possam existir sobre a abordagem de um tema. Na medida que não opera explicitamente por imagem, e sim sugere o preenchimento por significado, significação esta aplicada por quem assiste ao filme, dada na interpretação do filme, a *desimagem* pode ser um atributo técnico à disposição na realização do filme para fugir de abordagens polêmicas, por exemplo. Dado que não é explicito neste sentido, e sim sugere campo para aplicação destes ou outros sentidos. Este aspecto desperta uma sugestão possível continuidade de elementos resultantes desta pesquisa, o aspecto de a *desimagem* configurar linguagem cinematográfica. Abordaremos mais sobre isso adiante, quando forem levantadas e sugeridas possíveis continuidades de pesquisa.

Conduzindo para as conclusões da pesquisa, penso em começar enquadrando as constelações que estão formadas por um prisma de espaço comum em que atuam ou que suas atuações formem. Existe um grande espaço comum para as constelações, porque como a metodologia de constelação, fruímos por elas e nelas os espaços são dimensionais atrativos. Como vimos, a formação de duas das constelações a partir da representação de realidade e representações de não realismo enquadrou potencialmente todas as imagens como potencialmente sendo de uma, ou de outra constelação. O que estiver diferente, com certeza,

está no entre, fluindo com os sentidos possíveis em transformação. Neste sentido, a terceira constelação, relativa à montagem, está para as outras como uma constelação maior, cuja abrangência pode ou não permitir que estejam. Do modo mais explícito da palavra, podemos navegar pelos sentidos representados da *desimagem* nestas constelações, encontrando pouso nos achados mais representativos que desejemos obter. Não quero com isso dizer que tudo pode estar em toda, nada disso. O que desejo converter em certeza é que há um espaço para a representação de significação em sentido realístico, e outro espaço reservado para representações de sentido contrários. Nos dois precisamos ter representações que agem influenciando como montagem, no que concerne à narrativa fílmica e imagética. Mas nem todo material dissecado enquadrado nestas constelações opera tão somente como instrumento imagético de montagem, como na constelação relativa a construtos de montagem, subcapítulo 5.3. Por fim, são três as constelações, com diferenças consideradas, mas o campo comum existe, e está sempre relativo à montagem.

Penso que no início da pesquisa minha origem técnica e prática tenha me encerrado em pensamentos menores, mas no fim acabou trazendo muita bagagem no saber o que observar, quando das cartografias e dissecações. Acabou sendo uma vantagem leve que meu ponto de fala fosse a prática e a docência na área de audiovisual, no embarque rápido e abastecimento de potências amostragens de filmes. Houve momento em que os filmes se multiplicavam em minha mente, mas que muitas vezes se desprendiam por serem memórias não tão dentro do enquadramento de *desimagem*. Perdi as contas do número de filmes que chegaram a compor o banco de dados desta pesquisa, penso tenham sido mais de 200 filmes. Os que procedi análise integral e dissecação foram 58 filmes, sendo 18 destes integrantes da pesquisa. Perdi algum tempo em busca de filmes candidatos a serem analisados, mas por fim esta *flanerie* intensa por filmes acabou sendo fundamental para o enquadrar da imagem de superexposição, e posterior desenvolvimento da *triade identitária*. Com toda esta busca em uma amostragem extensa, acabou que o olhar sobre a imagem técnica de superexposição se abasteceu pelas distintas ocorrências, o que aplicou um filtro a proposição de ocorrências e ajustou a entrada de exemplos.

Proposta pela pesquisa, a pretensa ampliação da gramática cinematográfica posso dizer que tenha alcançado resultados, mesmo que alguns incipientes. O conceito de *desimagem* acaba dando primeiros passos para ser uns recursos teóricos, senão por ele por esta pesquisa, pelo desenvolvimento de procedimentos identitários de confirmação e presencialidade, a *triade identitária*. Estes procedimentos acabaram sedimentando possibilidades de serem aplicados em diferentes modais de pesquisa, e aplicação majoritária que não somente a imagem de

superexposição. A nomenclatura dos procedimentos desta tríade obedece às características desta pesquisa, e podem muito bem serem adaptados a outras possibilidades, ampliando as aplicabilidades da tríade. Dos procedimentos da *tríade identitária*, um deles opera na busca por origem da incidência estudada (Identificação de Oposição), outra busca as alterações de e em natureza a partir da incidência (Desnaturalização), e um último opera propondo a nulidade do absorvido pelas anteriores, em ato comparativo entre este novo proposto e o antigo objeto (Desagregação). São achados que podem constituir não somente um instrumento anexo a pesquisas da imagem, bem como conexo, seja associada à cartografia, seja à dissecação.

A pesquisa se finda, mas não encerra o tema. Acredito que ainda exista muito espaço de tensionamento e caminho para a delimitação mais aprofundada da *desimagem*. Em sugestão de possíveis aspectos que podem ser aprofundados futuramente, elenco aqui três possibilidades de abordagem que podem ser distendidas desta pesquisa. Começo pelo que chamo de *imagem duração*.

A característica de existência da *desimagem* é tamanho peculiar que me fez pensar que ela seja uma persistência de imagem, ainda que seja um registro branco, em caso de imagem técnica de superexposição plena, por exemplo. Sua realidade não é *ser ou não ser*, mas sim ser quando não estiver sendo. Então, analisando as potências na distensão da imagem que estão na *desimagem*, vejo que ela opera como imagem, lógico, e que esta imagem tem em si um algo que sugere para o espectador. Um algo que segue arrastado no claro, oculto no branco, mas que surge em memória de um visionado anterior. Nesta equação existencial penso que esteja um pesquisável de grande importância, que seria o memoriado que surge significando e que produz a *imagem duração*. Inclusive acredito que este fluxo de tensionamento de como opera este gatilho de significação da *desimagem* possa ser sugerido em pesquisa na imagem de subexposição, por exemplo.

Outro sentido que pode ser dado a pesquisas vindouras tende para a prática. Meu local de fala original, mas que estava aqui todo tempo. Penso que a condição de existência da *desimagem* é tamanho potente que pode receber um fluxo contrário no campo de pesquisa, saindo agora da teoria para a prática. Tendo sua aplicabilidade sendo posta em análise, e descobrindo limites e necessidades de sua adaptação, bem como distensões no seu uso prático na narrativa imagética. Inclusive pode ser posta em análise a capacidade de a *desimagem* vir a figurar, neste caso, em materialidade da linguagem cinematográfica, para além de recurso técnico, como teoricamente já se mostrou possível.

Em um último indício de extensão possível pesquisável dos achados, elenco as elipses. *Elipse Espacial* e *Elipse de Transformação* se apresentaram por último na pesquisa, mas

mostraram ser um tema com capacidade de aprofundamento, seja no sentido de potência como linguagem, seja como recurso de montagem. Pelo que tem de possibilidade de expressar, estes são possíveis conceitos que podem ser mais explorados e analisados, quanto às suas características técnicas, ocorrências possíveis, confluências narrativas e similaridades. Em igual importância, seria interessante o estudo em um sentido de construção de uma linguagem cinematográfica, bem como constituição de um banco de dados de recursos para realizadores e pesquisadores.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A FONTE DA DONZELA. Direção: Ingmar Bergman. Diretor de Fotografia: Sven Nykvist. Suécia: Svensk Filmindustri, Jungfrukällan (ENG.: The Virgin Spring), 1960, P&B, 89 minutos.
- A LISTA DE SCHINDLER. Direção: Steven Spielberg. Diretor de Fotografia: Janusz Kaminski. Estados Unidos da América do Norte: Amblin Entertainment, Schindler's List, 1993, P&B, 195 minutos.
- ADAMS, Ansel. **El Negativo**. Madrid, Espanha: Omnicón S. A. Hierro, 2001.
- ARONOVICH, Ricardo. **Expor uma história: a fotografia do cinema**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2014.
- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BARÓN, Julián. **C.E.N.S.U.R.A.** 2011. Disponível em: <http://www.julianbaron.es/> Acesso em: 12 ago. 2022.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **La aventura semiológica**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1993.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, Zouk, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- BERGSON, Henri. A memória ou os graus coexistentes da duração. In: BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- BERGSON, Henri. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BIRDMAN (ou A inesperada virtude da ignorância). Direção: Alejandro González Iñárritu. Diretor de Fotografia: Emmanuel Lubezki. Estados Unidos da América do Norte: Regency Enterprises, TSG Entertainment, Worldview Entertainment, Le Grisbi Productions, M Prods e New Regency Pictures, Birdman (or The Unexpected Virtue of Ignorance), 2014, Cor, 119 minutos.



BLADE RUNNER – o caçador de andróides. Direção: Ridley Scott. Diretor de Fotografia: Jordan Cronenweth. Estados Unidos da América do Norte e Hong Kong: The Ladd Company, Shaw Brothers e Blade Runner Partnership, Blade Runner, 1982, Cor, 117 minutos.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CONSTANTINE. Direção: Francis Lawrence. Diretor de Fotografia: Philippe Rousselot. Estados Unidos da América do Norte e Alemanha: Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Di Bonaventura Pictures e The Donners' Company, Constantine, 2005, Cor, 121 minutos.

CONTATOS IMEDIATOS DE TERCEIRO GRAU. Direção: Steven Spielberg. Diretor de Fotografia: Vilmos Zsigmond. Estados Unidos da América do Norte: Columbia Pictures e EMI Films, Close Encounters of the Third Kind, 1977, Cor, 137 minutos.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2004. 2 ed.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA. Direção: Fernando Meirelles. Diretor de Fotografia: César Charlone. Brasil, Canadá, Japão, Reino Unido e Itália: Rhombus Media, O2 Filmes e Bee Vine Pictures, Blindness, 2008, Cor, 121 minutos.

ESPLENDOR. Direção: Naomi Kawase. Diretor de Fotografia: Arata Dodo. Japão: Comme des Cinémas, MK2 Productions e Kino Films, Hikari (ENG.: Radiance), 2017, Cor, 101 minutos.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

FLUSSER, Vilém. **O mundo Codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GUINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

IRMÃO SOL, IRMÃ LUA. Direção: Franco Zeffirelli. Diretor de Fotografia: Ennio Guarnieri. Reino Unido e Itália: Euro International Film, Brother Sun, Sister Moon (ITA: Fratello sole, Sorella luna), 1972, Cor, 135 minutos.

KILPP, Suzana. Como ver o que nos olha. In KILPP, Suzana; FISCHER, Gustavo Daudt (Orgs.). **Para entender as imagens: como ver o que nos olha?** Porto Alegre, Entremeios, 2013.

KILPP, Suzana. Devires audiovisuais da televisão. In: SILVA, Alexandre Rocha; ROSSINI, Miriam de Souza (org.). **Do audiovisual às audiovisualidades: convergência e dispersão nas mídias.** Porto Alegre: Asterisco, 2009.

KILPP, Suzana. **Ethnicidades televisivas.** Sentidos identitários na tv: moldurações homológicas e tensionamentos. Tese de Doutorado em Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2002.

KILPP, Suzana. WESCHENFELDER, Ricardo. O invisível no plano cinematográfico: rastros de Benjamin e Bergson. **Revista InTexto**, 2015.

LOPES, Tiago, MONTAÑO; Sonia, KILPP; Suzana. Montagem espacial e multiplicação de telas audiovisuais. In: CISECO, 2012. **I Colóquio semiótica das mídias**, UFPB.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

MAIO, Alissa. **What is Overexposure in Photography & How to Fix It.** Disponível em: <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-overexposure-in-photography/> Acesso em 15 set. 2022.

MAKINGOFF. **Fórum Making Off.** [202?]. Disponível em: <https://makingoff.org/forum/> Acesso em: 15 set. 2022.

MATT. **What Is Overexposure?** Definition & Examples In Photography & Film. 2022. Disponível em: <https://filmlifestyle.com/what-is-overexposure/> Acesso em 20 set. 2022.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. **O meio é a mensagem.** São Paulo: Ubu, 2018.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Diretor de Fotografia: Karl Freund, Günther Rittau e Walter Ruttmann. República de Weimar: Universum Film AG, Metropolis, 1927, P&B, 148 minutos.

METZ, Christian. **A significação no cinema.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORANGOS SILVESTRES. Direção: Ingmar Bergman. Diretor de Fotografia: Gunnar Fischer. Suécia: Svensk Filmindustri, Smultronstället (ENG.: Wild Strawberries), 1957, P&B, 91 minutos.

MOURA, Edgar Peixoto de. **50 anos luz, câmera e ação.** São Paulo: SENAC, 1999.

NYKVIST, Sven. **Culto a la Luz:** conversaciones con Bengt Forslund sobre el cine y su gente. 2ª. ed. Madrid: Del Imán, 2002.

OS 12 MACACOS. Direção: Terry Gilliam. Diretor de Fotografia: Roger Pratt. Estados Unidos da América do Norte: Universal Studios e Atlas Entertainment, 12 Monkeys, 1995, Cor, 129 minutos.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Diretor de Fotografia: John L. Russell. Estados Unidos da América do Norte: Universal Studios, Paramount Pictures Studios, Universal Television, Imagine Entertainment e Oak Industries, Psycho, 1960, P&B, 109 minutos.

RAFIKI. Direção: Wanuri Kahiu. Diretor de Fotografia: Christopher Wessels. Quênia: Big World Cinema, MPM Film, Razor Film Produktion GmbH, Rinkel Film, Schortcut Films e Ape&Bjørn AS, Rafiki, 2018, Cor, 83 minutos.

RANGO. Direção: Gore Verbinski. Diretor de Fotografia Consultor: Roger Deakins. Estados Unidos da América do Norte: Nickelodeon Movies; Blind Wink; GK Films, Rango, 2011, Cor, 107 minutos.

ROCKETMAN. Direção: Dexter Fletcher. Diretor de Fotografia: George Richmond. Reino Unido e Estados Unidos da América do Norte: Paramount Pictures Studios, Marv Films e Rocket Pictures, Rocketman, 2019, Cor, 121 minutos.

STALKER. Direção: Andrei Tarkovski. Diretor de Fotografia: Aleksandr Knyazhinsky e Leonid Kalashnikov. União Soviética: Mosfilm Studios, Zweites Deutsches Fernsehen, Stalker, 1979, Cor e P&B, 161 minutos.

TULARD, Jean. **Dicionário de Cinema: Os Diretores.** Porto Alegre: L&PM, 1996.

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Diretor de Fotografia: Luís Carlos Barreto e José Rosa. Brasil: Herbert Richers, Vidas Secas, 1963, P&B, 103 minutos.

WHEELER, Paul. **Cinematografía en alta definición.** Barcelona: Omega, 2008.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário.** São Paulo: Edições Loyola, 2007.