



A luz no cinema (1991)¹

Fabrice Revault D'allonnes

Tradução: Antoine d'Artemare²

Bruna Freitas Figueiredo³

¹ Tradução de parte do capítulo 1 do livro *La lumière au cinéma*, 1991, de Fabrice Revault D'allonnes.

² Cineasta e pesquisador. Atua como diretor de fotografia na área de audiovisual. Formado em cinema pela École Nationale Supérieure des Métiers de L'image et du Son (ENSMIS-La Fémis, Paris, 2006-2010). Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na linha Tecnologia da Comunicação e Estética. Doutorando em Comunicação na Universidade Federal Fluminense (UFF), na linha Estéticas e Tecnologia da Comunicação. Leciona como professor de direção de fotografia da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-RJ).
Email: antoine.dartemare@gmail.com

³ Possui graduação em Letras Português/Literaturas pela Universidade Federal Fluminense (UFF, 2019). É mestranda em Estudos de Literatura pela mesma instituição. Participa do grupo de pesquisa Interferências: Literatura e Ciência (UFF) e fez parte do grupo A literatura brasileira contemporânea e sua crítica - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
Email: freitasbruna@id.uff.br



A luz no cinema

1. Duas ou três luzes

1. Duas luzes: sentido apresentado, insignificância encontrada

No mundo, a luz é indiferente à nossa existência, vazia de sentimento e insignificante para as nossas mentes, sem sentido - a ausência de significado decorrente da ausência de sentimentalismo. No mundo, a luz é desorganizada, portanto, não estabelece hierarquias (senão acidentalmente): banha os seres e as coisas sem se preocupar em privilegiar ou apagar determinado ser ou coisa, o que reforça sua ausência de sentido. Em resumo, a luz no mundo não tem em si um projeto significativo.

No cinema, como em toda obra, existe um projeto: a luz do filme é necessariamente mais ou menos significativa. No entanto, há dois cinemas, duas luzes no cinema. Enquanto um(a) se preocupa com a ausência de sentido do mundo, o(a) outro(a) não a considera. No classicismo, se produz uma luz de espírito - senão de essência - teatral. Expressiva, retórica: dramatizada, psicologizada, metafórica e eletiva. Que participa de um sentimento e de um sentido pleno e transparente (óbvio⁴), em conflito com o mundo. Que vai na direção do significado produzido. Luz expressiva, codificada: o mundo nos é entregue já interpretado, imediatamente decifrável. Luz eminente, em seu princípio adquirido, concebida: que fundamentalmente não vem do mundo, mas é projetada sobre ele, e o torna inteligível. Aqui, a linguagem (luminosa) é ilimitada, desvinculada do real: tudo se torna possível. Aqui, a subjetividade do artista se sobrepõe à objetividade: o gesto clássico nos isenta da insignificância da luz natural. É seu interesse e sua força.

No cinema moderno, é reproduzida uma luz de espírito - senão de essência - documental. Literal, tal como é: não dramatizada, não psicologizada, não metaforizada e igualitária. Que reflete o sentimento e o significado vazio ou opaco (obtusos), em sintonia com o mundo. Que vai em direção à ausência de sentido encontrada (gravada, recriada, até amplificada). Luz inexpressiva, não codificada: o mundo nos é entregue com seu mistério intacto, sem interpretação pronta, sem grade de leitura, ainda a ser

⁴ Óbvio e obtuso, termos aqui entendidos na sua acepção mais elementar em que óbvio significa evidente ou massivo - de forte ou grossa significação - e obtuso, como a nomenclatura do ângulo, com certa abertura ou dissimulado, tal qual um indivíduo, flutuante ou opaco - de frágil ou ligeira significância. Isso dito, simplificando e ampliando essa terminologia, seremos fiéis ao espírito de Barthes, que define o sentido óbvio como sentido intencional, desejado pelo autor - *a priori*, imposto ao receptor -, enquanto o sentido obtuso é um sentido "que minha cognição não apreende, uma vez que teimoso e fugidivo, escorregadio e instável". Além disso, em uma leitura atenciosa de Barthes, está claro que o sentido óbvio é levado, imposto aos outros e às coisas, considerando a aprendizagem, a linguagem; enquanto o sentido obtuso é aquele encontrado, inscrito nos seres e nas coisas, em relação à imanência, à ontologia: ele reside no interior disso que é próprio e irredutivelmente fotográfico ou fílmico, disso que a linguagem, verbal ou outra, não saberia exprimir (permanece, então, sempre indizível). Roland Barthes, « Le troisième sens », Cahiers du cinéma, no 222, juillet 1970.



decifrado. Luz imanente, em seu princípio, inata, acolhida: que fundamentalmente vem do mundo, emana dele, e o mantém ininteligível. Nesse caso, a linguagem (luminosa) é limitada, restringida pelo real: tudo não é possível. Aqui, a subjetividade do artista prolonga a objetividade: o gesto moderno nos coloca diante da insignificância encontrada. É seu interesse e sua força.

Sobre a modernidade

Mencionaremos de imediato uma espécie de cineasta que sempre foi raro e que já estaria em vias de extinção. Por meio da sua contraposição à luz amplamente dominante no cinema, o cineasta moderno nos diz muito sobre ela.

Na natureza, mas também na civilização, nas habitações ou nas ruas (mesmo que existam modos de iluminação das habitações, mesmo que determinada iluminação urbana dê tal caráter a tal lugar), a luz não obedece (ou dificilmente) a um significado óbvio nem o impõe. O cineasta moderno se volta para essas luzes dadas, tais quais se apresentam. O cinema clássico, por sua vez, vai intervir na ordenação de tais luzes, a fim de organizá-las como elementos significantes, ou até mesmo irá se isolar em estúdio para fazer convergir os diferentes elementos (e as iluminações, portanto) no sentido desejado⁵.

De Rossellini à Nouvelle Vague, de Rohmer a Straub-Huillet (em relação à natureza), de Pialat a Cassavetes (em relação à civilização), há uma prática e ética da luz documental, que procede através da mínima intervenção, ou melhor, intervenção minimamente significativa, o máximo objetiva. Não é apenas uma mera preocupação estética de um puro naturalismo ou realismo, de verismo (que leva, por exemplo, Rohmer e Almendros a respeitar não só uma lógica de iluminação, mas também uma luz naturalista, quando iluminam os interiores por meio de espelhos que refletem a luz do sol com sua “natureza” intacta, como em *A Colecionadora* ou *A Marquesa d’O*). O essencial é que, reproduzindo, registrando as luzes do mundo como são, ou imitando-as estritamente, o moderno opta por não as subordinar ao significado da ação, da narrativa. Em um filme moderno, um suicídio será representado com uma luz dramaturgicamente indiferente (*Alemanha, ano zero* de Rossellini ou *A Morte de Empédocles*, de Straub-Huillet, em locações exteriores com luz natural): compare com as sombras inquietantes das cenas de assassinato em filmes clássicos. Em um filme moderno, uma crise surgirá com uma luz dramaturgicamente indiferente (*A Nossos*

⁵ No entanto, o cineasta clássico sempre pode procurar na natureza ou na civilização estados de luz metaforicamente significantes – a iluminação das cidades (lugares públicos ou mesmo habitações privadas) nem sempre é insignificante, podendo apresentar certa dimensão simbólica. Voltaremos a isso mais adiante.



Amores, de Pialat, em estúdios com luz artificial): compare com os relâmpagos das tempestades de cenas de conflito no cinema clássico.

Dito isto, tomar parte de uma verdade documental (recusando o artifício teatral) não significa abdicar-se de intervir: somos constantemente induzidos a recorrer à luz não só em espaços fechados ou *exteriores-noite*, mas também em *exteriores-dia*. No entanto, pode-se muito bem modelar essa luz, assegurando seu realismo, isto é, recusando-lhe um significado preciso e massivo. Assim, quando Godard e Coutard, durante a *Nouvelle Vague*, preenchem os interiores com uma iluminação ambiente homogênea (por meio das luzes dos refletores rebatidas nas paredes e nos tetos), eles são mais do que realista (um realismo estrito exigiria um *chiaroscuro* gradativo a partir de janelas e fontes de luz existentes, como em Rohmer-Almendros): eles neutralizam o significado da iluminação, e é isso que conta, o que abarca o real, sua ausência de sentido. Pode-se fabricar uma luz totalmente “documentarizada”, com significado neutralizado, sentido obtuso, por meio da indiferença com a cena, com a ação que se ilumina: *Um homem condenado à morte que escapou* e mesmo *O Batedor de Carteiros*, essencialmente filmados em estúdio; *O Dinheiro* poderia ter sido filmado em estúdio, o que não mudaria em nada: *Thérèse de Cavalier*, todo filmado em estúdio, é uma bela ilustração recente.⁶

O ponto essencial, então, não reside na natureza da luz (natural ou artificial), mas em sua recusa, nesses exemplos, de afluir em direção a um sentido óbvio. *Thérèse* pode morrer, e a iluminação é a mesma de quando ela dança; ela pode se revelar santa, porém ela não irradia nem mais nem menos do que antes: a luz resiste à dramatização ou metaforização, subjetivação ou psicologização (nisso ela é essencialmente realista). Yvon, em *O Dinheiro*, pode ser pego em tráfico ilegal, preso, perder a companheira e a criança, sair da cadeia para decapitar, com um machado, uma família inocente: uma tragédia irremediável se desenrola sem que a luz seja dramatizada (nisso ela é essencialmente realista). Apenas em uma única metáfora, instantaneamente, no decorrer da cena, quando o machado atingindo a velha mulher, derruba a luminária de cabeceira: tão pouco uma metáfora, já que esta é cultivada e fundamentada na realidade.

O mesmo vale para Rohmer, em que a luz não tem um significado óbvio, nem geral nem pontual. Por mais que a estação do ano na qual a ação se situa não esteja indiferente ao proposto, ela possui frágil significância. Assim é também em Straub-Huillet, onde a luz do mundo vive sua vida, expressando ou não determinado sentido, livremente, acidentalmente, a partir de seu confronto, harmonioso ou dissonante, com

⁶ Dreyer já tinha concebido em estúdio uma luz frequentemente “documentarizada”, tomando cuidado, em todo caso, para que a metáfora (luminosa) parecesse fundada no real, dele emanada.



um texto: significância aberta, flutuante senão vazia, da luz (natureza) frente ao significado exato do texto (cultura).

Em resumo: vemos que, em princípio, este cinema - esta luz - consiste em suscitar sensações sem impor significado, enquanto na luz clássica o sentido sempre acompanha as sensações. Vamos nos deter um momento, no entanto, sobre as super- e sub-exposições que encontramos de Antonioni (*A Aventura*) a Pasolini (*Accattone – Desajuste Social*), de Godard (*O Pequeno Soldado*) a Garrel (toda obra): elas são bem instrutivas. O que nos mostram?

Primeiro, e finalmente, que o único significado de luz que pode ser encontrado em um filme moderno é, como que por acaso, o de um "não sentido" do mundo, a expressão de um ponto cego. Uma figura que se refere à obtusidade do mundo, ao mistério do real, que cega a consciência⁷. Ainda, essa única metáfora possível - pela qual a ausência de sentido encontrada se expande para uma abertura a significados - é uma essência das imagens documentais, fundamentadas na natureza ou na civilização. A tal ponto que não podemos dizer se a luz deslumbrante de *A Aventura* ou *Accattone* é dada pelo sol italiano ou "fabricada" pelo cineasta (ambos, é claro). Em todo caso, ela continua sendo um efeito natural, dado pelo mundo.

Além disso, a super ou subexposição é o efeito luminoso mais natural do cinema, inerente ao próprio ato da cinematografia. Aquele que não faz parte de uma dada construção em termos de iluminação. O mais imediato, bem simples e econômico: termos que valem para todo o conceito moderno de luz. Assim, a modernidade só conhece metáforas que são decalcadas no real, restringidas por ele e por sua insignificância (enquanto o classicismo é a arte de cultivar metáforas emancipadas dele, e da luz).

Nós já podemos medir, portanto, através de todos os exemplos dados, que a atitude moderna reside em recusar os poderosos recursos significantes da linguagem fotográfica, salvo a restrita expressão do absurdo "sem sentido" encontrado. De modo mais refinado, o cinema moderno se coloca entre uma luz que não significa (tal qual é dada) - ausência de significado; e uma luz que significa um vazio de sentido (por amplificação) - abertura para significações. O que será verificado em todos os outros aspectos...

⁷ Outro indício de metáfora possível no cinema moderno: quando a luz indica a revelação. No polo extremo, o vínculo revelado entre o homem e o mundo.



Sobre o classicismo

A maioria dos filmes aqui, ao contrário, recorre à potencialidade expressiva da luz, um dos maiores produtores de significado da linguagem cinematográfica. Geralmente, busca-se fazer falar a luz, teatraliza-se a luz: a melhor maneira sendo aquela de compor por meio de iluminação artificial, a luz almejada, no tempo e lugar escolhidos, seguindo o sentido desejado (o que não impedirá novas intervenções significantes depois da filmagem, na revelação do filme fotográfico, na edição, na correção de cor).

Os dizeres dos diretores de fotografia do cinema clássico, evidentemente, não fogem a isso. Léon Shamroy declara: "Um diretor de fotografia deve dramatizar"; Henri Alekan: "Não é a verdade da luz que busco, é a revelação dos sentimentos"; Arthur Miller: "Meu princípio básico era fazer com que parecesse a vida real, e, a partir disso, exagerar moderadamente nos efeitos visuais"; Gordon Willis: "Filosoficamente, eu chamo esse tipo de trabalho de realidade romantizada. Você não pode ser literal, você tem que reconstruir aquilo que tem diante de seus olhos, tendo em vista determinado objetivo": Vittorio Storaro: "Eu tento escrever a história do filme com a luz. Eu tento encontrar a ideia mestre e como ela pode ser representada, simbólica, emocional, psicológica, realística e fisicamente". Giuseppe Rotunno: "O importante é a história e sua atmosfera, seu sabor, seu aroma. O realismo é uma coisa. A verdade, para mim, é bem diferente. A verdade interna e pessoal do cineasta, isto é a verdade".⁸

Essa teatralização tanto pode ter duas abordagens - realista ou irrealista - como dois espaços - mundo ou estúdio. Abordagem e espaço, dois pontos que devem ser colocados em seus devidos lugares: o essencial é e continua sendo a própria teatralização. A questão tradicional do realismo ou do irrealismo de uma luz não tem relevância: quem se importa? Onde estaria o problema do irrealismo? Onde termina o realismo, onde começa o irrealismo? Ninguém pode dizê-lo nem com isso se importa. Como prova: a luz é realista ou irrealista em *Aurora*, *Fausto* ou *Nosferatu* de Murnau? Em *A Caixa de Pandora* de Pabst? Em *Mensageiro do Diabo* ou *O Tesouro do Barba Ruiva*? Em Welles, Fellini ou Tarkovsky? E no fim de *A Palavra*, durante a ressurreição? E em *Boy Meets Girl*?

⁸ L. Shamroy: *Cahiers du cinéma*, nº 147, setembro 1963. H. Alekan: *Cinématographe*, nº 68, junho 1981. A. Miller: citado por C. Higham em *Hollywood Cameramen*, Londres, Thames and Hudson, B.F.I., 1970. G. Willis e V. Storaro: citados por D. Schaeffer e L. Salvato, em *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1984. G. Rotunno: *Cahiers du cinéma*, nº 355, janeiro 1984. Atente-se para a inteligência da fórmula de Rotunno. Em suma, esse moderno, perseguindo ou forçando uma *verdade do real* ao invés de uma *verossimilhança realista*, poderia muito bem reconhecer toda a importância da "*verdade interior, pessoal do cineasta*", estando entendido que a subjetividade do artista moderno está sempre subjugada ao "não sentido" encontrado, e não pode mais do que reverberá-lo.



De todo modo, o irrealismo reside no próprio ato teatral, no gesto de fazer falar a luz que, no mundo, é muda. Na realidade, você pode morrer, o céu não se ensombrecerá; você pode ser herói ou santo, você não irá irradiar. Desde que a luz seja dramatizada ou metaforizada, subjetivada ou psicologizada, haverá um artifício irrealista. Pouco importa então que esta luz seja mais ou menos realista ou verossímil (semelhante à realidade ou ao sonho - aliás, poderíamos separá-los?). A partir do momento em que, dramatizada, carrega sentido, ela, por si mesma, torna-se alheia à luz do mundo, ainda que siga sua aparência.

Realismo, palavra genérica que deveria ser banida, que deveria ser entendida senão em seu sentido etimológico e *bazinien*⁹: uma luz que compreende e expressa a ausência de sentido do mundo, a opaca ambiguidade do real (o que poderia se afastar de uma cópia da realidade). Luz moderna, portanto, nunca clássica, independente de sua preocupação com o realismo.

Sim, para nós – entendendo que o irrealismo é inerente a qualquer arte, ainda que seja o cinema dotado de realismo; entendendo que a noção de realismo é completamente relativa, que há nesse termo tanto uma pluralidade de definições quanto de estéticas – o caso é resolvido a partir de uma definição radical do termo: o gesto clássico situa-se ao lado do irrealismo, ao romper com a insignificância encontrada; o gesto moderno, ao contrário, vai ao encontro do realismo, já que respeita essa insignificância.

Dito isto, correntemente estabelecemos uma distinção entre uma luz dita realista cuja teatralização não contradiz as leis essenciais do mundo, mais ou menos exageradas, e uma luz dita irrealista cuja teatralização se distancia de tais leis, mais ou menos rejeitadas. Mas tal distinção é realmente relevante? Na verdade, a luz não é mais realista em *O Processo*, onde Welles exacerba as leis da natureza do que em *A Bela e a Fera*, onde Cocteau delas se afasta. Um não “trapaceia” mais do que o outro: ambos “trapaceiam” ao teatralizar a luz, em diferentes registros (que não se pode rotular de mais ou menos onírico: o realismo pode ser perfeitamente onírico).

Na verdade, o realismo da luz teatralizada consiste em tornar plausíveis (se não verossímeis) os efeitos luminosos, mais ou menos legitimados por fontes luminosas, por sua vez, mais ou menos legítimas (fundadas na realidade e fundadas na imagem). Por exemplo, quando se quer iluminar um ator enquanto é noite: garantimos a legitimação do efeito ao enquadrar, em qualquer momento, um poste de luz; e geralmente, a partir daí, trapaceia-se prazerosamente. Outro exemplo, a percepção de um grande ventilador de teto “legitimar” um jogo de sombras rodopiantes, um sinal luminoso imaginado

⁹ Aqui, o autor refere-se a André Bazin, teórico do cinema francês. N. do T.



extracampo “justificará” um tremeluzir na sala etc. Mas ninguém é enganado, ou melhor, todos se deixam enganar, a famigerada crença do espectador só deseja ser arrebatada: trata-se aqui de tornar o efeito plausível para o espectador (realismo convencional), ainda que não devesse haver tal efeito (verdadeiro realismo), que sua existência mesma proceda de uma teatralização arbitrária. E o que importa, então, se o efeito parece mais ou menos artificial, fabricado e exagerado: ele é, por definição, um artefato arbitrário.

De fato, estamos lidando com uma ampla gama de possíveis distorções, ainda realistas ou desde já realistas, pouco importa. Aliás, o cinema se limita, em grande parte, a um realismo de “boa consciência”, mas isso não importa. O que conta, aqui, é a teatralização significativa. Não temos mais do que nos deparado com diferentes modos de realizá-la. Ela pode ser discreta como em Dreyer, abafada como em Visconti, hábil como em Carné; ela pode ser exibida como em Lang, exagerada como em Welles, exacerbada como em Pabst; ela pode ser liberta como em Fellini, desenfreada como em Cocteau, furiosa como em Corman, desordenada como em Bergman ou Ruiz... enfim, onde está o limite? Vê-se (de maneira clássica) que o realismo e o irrealismo não são mais do que os extremos de um mesmo processo de teatralização.

Assim como o modo tal qual se configura essa teatralização pouco importa, o local onde ela ocorre não é primordial: o artifício reside na teatralização mesma, não há nenhuma diferença fundamental entre recompor a luz em locação e compô-la a partir do zero no estúdio. O artifício teatral (fazer “falar” a luz) nunca teve como lugar único o estúdio. A mínima intervenção – acender um refletor, colocar um filtro ou sub-expor o filme para revelá-lo durante um tempo maior - pode ser suficiente para teatralizar a luz, para carregar a imagem com um sentido evidente, óbvio. E pode-se até, sem intervir de forma alguma, buscar no mundo (natureza ou civilização) estados de luz que façam sentido no filme. Sem mesmo precisar ir a estados particulares (pôr-do-sol, luar, tempestade, neblina: tal iluminação urbana, pública ou privada, carregada de certo simbolismo), qualquer luz pode se tornar totalmente significativa para a visão do filme.

Mas será que, geralmente, submete-se à espera de um raio de sol ou de uma tempestade - ou até mesmo à procura por uma iluminação urbana - para dramatizar determinada cena? Não, evidentemente: fabrica-se esses efeitos sob demanda, controlando com precisão seus parâmetros. Classicamente, iluminar-se-á: a luz será produzida para melhor guiá-la no sentido desejado. Então seja recomposta no mundo ou composta em estúdio – pouco importa – o procedimento é, essencialmente, o mesmo e, assim, quase o mesmo resultado. Principalmente nos dias de hoje, em que se tem à disposição todos os meios adequados para se intervir em locações, sendo facilmente “transformáveis em estúdio”: embora sempre tenha sido possível a intervenção sobre a luz no mundo, quanto mais distante no tempo, menos adequados e cômodos eram os



meios para realizá-la (películas pouco sensíveis por diversas razões, refletores menos práticos em vários aspectos)¹⁰.

Em nossos dias, cada vez menos é necessário isolar-se em estúdio: a partir de então, pode-se facilmente realizar e controlar, no “próprio mundo”, a iluminação desejada; o cinema (clássico, dominante) tem, doravante, o mundo inteiro como estúdio. Em suma, o debate é ultrapassado, mas o estúdio nos revela historicamente a verdade da iluminação clássica: a necessidade de uma luz criadora de sentido, enquanto a do mundo a refuta – ou, ao menos, a ela resiste. Tal foi a razão do confinamento do cinema clássico em estúdio: escapar da luz existente na natureza ou na civilização, de seus caprichos e de sua ambiguidade (opacidade) ou ambivalência (diversidade) de sentido. Em estúdio, pode-se recriar *ex nihilo*¹¹ as luzes desejadas, partindo do nada, do preto, e controlá-las em toda parte, a cada milímetro. Pode-se, de A a Z, fabricar, organizar e controlar o mundo produzido – cenários e iluminações. *In vitro*, no casulo artificial bem apartado do mundo real - de seus acasos, acidentes e asperezas (também da luz), pode-se desenvolver um puro projeto (luminoso), jamais confrontado com o verdadeiro real. Evitar-se-á variações de luz pela passagem de nuvens inoportunas, iluminações urbanas indesejáveis, etc.: evitar-se-á todo desvio ou resistência ao sentido previsto e programado.

Colocar-se em estúdio para melhor significar, sem precisar, para isso, deformar o real no sentido desejado: conforme testemunha a história mesma do estúdio, surgida efetivamente na Alemanha expressionista. Trata-se, desde a origem, de se isolar do mundo para fazer fortemente significar seres e coisas – atores, cenários, iluminações – ainda que o mundo, ele mesmo, não conheça tal evidência de sentido. Trata-se, por critério, de poder - como sob estufa – cultivar livremente o sentido, produzido e controlado, da forma mais precisa, pela instância enunciativa (geradora das iluminações).

Apartado da realidade e de sua massa “informe” de sensações obtusas, tal como expresso pelo diretor de fotografia Philippe Rousselot, ávido por estúdio, quando declara: “Dentro da realidade, tudo é signo ou indício de alguma coisa, há uma massa de informações sem beleza nem sentido...” Proposta que, embora com sua parte de verdade, é discutível em aspectos teóricos, e que aqui, no entanto, será incorporada como grande reveladora da essência mesma do estúdio¹².

¹⁰ Cf. Capítulo II.

¹¹ N. do T. Expressão latina que significa “a partir do nada”.

¹² Philippe Rousselot representa bem o atual retorno do estúdio (seja na iluminação de *A Lua na Sarjeta* ou *Thérèse*). Discutir-se-á mais a frente sua proposta. Cf. *Cahiers du cinéma*, nº 395-396, maio 1987.



“Sem beleza...”. De fato, o estúdio aparece tanto inicialmente quanto em razão última, como o lugar onde se vai por preocupação estética, o lugar onde se pode controlar com extrema minúcia a beleza das coisas (luzes, cores, cenários, e até a pátina da mobília, dos revestimentos das paredes, das transparentes cortinas, etc.). De Sternberg a Visconti, de Ophuls ao Fellini de *Casanova* (apenas para citá-los!), a história do cinema testemunha felizmente essa motivação de fundo estético. Não podemos ignorar essa busca de sensações que o mundo real não garante ou, ainda, quando passou a não mais garantir (pensamos nos filmes históricos, uma das razões notórias de se filmar em estúdio). Está claro que aqui reside uma boa razão de ser do estúdio. Infelizmente (!) a beleza não se aprisiona ao estúdio, que acabará mesmo se tornando, do ponto de vista histórico, o lugar de predileção de uma certa feiura.

“...nem sentido”. Aí está a verdade clássica: as sensações devem estar carregadas de sentido, sem dele se desprover; ir ao encontro dele, não de encontro a ele. A emoção deve ser, ao mesmo tempo, significação (e reciprocamente, em ideal). Não se trata somente de, graças ao estúdio, melhor controlar a beleza, é, antes de tudo, também o controle do sentido. Termos aqui indissociáveis: arte clássica da significação que emociona, da beleza do sentido.

Maneira e matéria

Acaba-se de definir os princípios de duas luzes opostas. Oposição que se traduz, na prática, de maneira clara e distinta. O cinema clássico terá por definição uma tendência a iluminar de maneira abundante: a melhor forma de fazer emergir esse sentido que não está dado pelo mundo. Tendência a iluminar de maneira bem significante: luzes e sombras, minuciosamente organizadas, delinearão um sentido dramático ou metafórico evidente. Tendência a iluminar de maneira seletiva, eletiva, para que o sentido desejado surja distintamente, para que a leitura orientada da imagem se faça sem equívoco. Daí uma iluminação geralmente direcionada, estruturada, arqueturada, hierarquizada.¹³ De tal modo, se o cinema clássico vai de encontro ao realismo luminoso, terá pelo menos de lidar com ele em determinadas composições.

O cinema moderno terá por definição uma tendência a não iluminar, ou minimamente (pois necessário): a melhor forma de não estabelecer sentidos senão os que emanassem livremente do mundo em si. Tendência a iluminar (já que necessário) de forma “insignificante”, sem que luzes e sombras, vivendo sua vida natural, desenhem um sentido dramático ou metafórico evidente. Tendência a iluminar (já que necessário)

¹³ Correntemente: uma luz principal, uma luz de preenchimento; uma contra-luz, sem falar das diversas iluminações de efeitos sobrepostas nesta base (cf. cap. II).



de forma igualitária, sem privilegiar isto ou aquilo - e então nenhum sentido -, sem guiar a leitura da imagem, aberta. Daí uma iluminação geralmente ambiente, sem estrutura, sem profundidade, não hierárquica, respeitando o realismo luminoso, jamais se opondo a ele (se a realidade der ou demandar uma iluminação direcionada, o cinema moderno dela se apropriará). Duas abordagens radicalmente opostas, portanto.

Sobre os princípios de tais abordagens, pode-se evocar a distinção de Godard¹⁴. De um lado, uma *arte da iluminação* – produzida, construída, alcançada. De outro, uma *arte da luz* – encontrada, colhida, inerente. No fundo, é isto: arte da linguagem ou arte da ontologia. Consciente de que a fotografia cinematográfica implica, quase sempre, iluminar, e de que também, esta “arte da luz” pode manifestar linguagens, ser significativa (da inevidência do mundo).

Sobre a forma, pode-se evocar a distinção de Almendros¹⁵. Uma “*estética das sombras*”, clássica, e uma “*estética sem sombras*”, moderna; no sentido, evidentemente, de sombras “marcadas”, engendradas pela instância enunciativa. (“Criar sombra”, dizia Murnau, fundando a lei, mais tarde suavizada, da iluminação clássica.) Mas, aqui, trata-se de distinguir as duas fotografias por apenas uma de suas consequências visuais, ainda que ela seja notória. E como uma imagem sem sombras marcadas relega uma “clara” interpretação, nós somos reconduzidos à nossa própria distinção: uma luz clássica “sobre-significante” e uma luz moderna “infra-significante”.

Dito isto, a estrutura da iluminação está longe de ser a única dimensão da luz no cinema – aliás o nível de exposição da película e, depois, o de sua revelação são tão significantes quanto a estrutura. O que se acaba de assinalar concernente à sua organização espacial (arquiteturação, até mesmo hierarquização), verificar-se-á, da mesma forma, quanto à sua gestão temporal (progressão, até mesmo montagem): pressente-se que tal gestão irá, no cinema clássico, em direção a um sentido massivo; enquanto, no cinema moderno, em direção ao “sem sentido” originalmente encontrado (contínuos luminosos indiferenciados, ou disjunções de blocos luminosos heterogêneos).

Mas é sobre a *matéria* que se quer, em primeiro lugar, colocar ênfase. Legitimamente, já que a luz é a matéria primeira e última da imagem cinematográfica - da filmagem até a projeção -, está reconhecida, portanto, toda a importância de sua materialidade. Esta materialidade da luz - sua substância e sua textura, sua qualidade (que pode se modificar ou se manter ao longo do filme: isso faz parte de sua gestão temporal, ao mesmo tempo física e quimicamente) - é também tão importante quanto

¹⁴ Essa distinção, fundamental, me parece ter sido formulada pela primeira vez na criação de *Passion*. Cf. *Cahiers du cinéma*, nº 316, outubro 1980.

¹⁵ Nestor Almendros, na introdução de *Un homme à la caméra*. Paris, Hatier, 1980.



sua organização espacial. O sentido (via sensações) procede, ao menos, tanto de sua substância quanto de seu agenciamento.

Maneira e então matéria exacerbada como aquela do expressionismo ou de Lang, da série B ou de Welles; maneira e então matéria com nuances como em Dreyer ou Mizoguchi, Ophuls ou Visconti: a arte luminosa clássica reside, na verdade, na convergência em direção a um sentido pleno – assim também carregado, instaurado – da indissolúvel dupla (inclusive em cineastas barrocos, que multiplicam os efeitos de maneiras e matérias)¹⁶.

Por exemplo, em alguns filmes de Lang (*Vive-se Uma Só Vez*, etc.), a mecânica espacial das iluminações irá em consonância à sua textura quase metálica para ilustrar visualmente sua temática predileta: a sociedade como engrenagem fatal. Ou ainda Hitchcock, em *Notorious*, não apenas instaura uma atmosfera rarefeita (luminosa) de espionagem, como também joga, conforme sua temática, com uma luz sucessivamente glacial ou escaldante, através de sua reflexão em cima de diferentes materiais. Como por exemplo (não tão clássico), em *O Atalante* de Vigo, o aspecto rudimentar do dispositivo de iluminação (um refletor que incide diretamente sobre o ator) vai ao encontro do aspecto carvoento da imagem (preto esfumado), ambos exprimem, portanto, algum resíduo da classe baixa, pobre, aqui representada. De modo oposto, as comédias hollywoodianas, “*dorées sur tranche*”¹⁷, não demandam apenas uma imagem com muita claridade (*high key*), isto é, uma abundante iluminação efusivamente não-dramatizada. Elas também demandam, por outro lado, uma suavidade das imagens (*soft focus* garantido por lentes acetinadas, tules diante das objetivas, etc.) que contribuem para o confortável modo de vida americano que se quer proporcionar na tela. Um exemplo recente, *Tucker- Um Homem e Seu Sonho* de Coppola, alfineta o clichê do sucesso individualista jogando com uma iluminação não apenas abundante, mas sobretudo pomposa.

Classicamente, a matéria luminosa participa de um senso óbvio dado ao mundo. Isso não impede, evidentemente, que ela veicule também, em diferentes graus, sensações obtusas que excedem, preenchem e ultrapassam (senão *escapando a*) qualquer sentido programado. Como os pretos foscos de *O Atalante*. Ou como em *Fausto* de Murnau, em particular quando há o confronto entre o branco do Arcanjo e o negrume do Demônio: eu compreendo a figura óbvia (o branco-Bem contra o preto-Mal) mas, qualquer que seja a vontade de forjar um traço pictórico carregado, eu me confronto com a matéria obtusa (densidade de gesso desse branco, opacidade desse preto feito

¹⁶ Para não tornar demasiadamente complexo, só abordaremos a tendência barroca do classicismo mais adiante.

¹⁷ Essa expressão, no francês, remete ao caráter luxuoso, opulento, requintado.



betume). Aqui, a sensação de obtusidade decorre também de uma matéria primitiva desaparecida (com a película ortocromática dos primeiros filmes); ela é ainda mais pungente, porque nos remete a uma ferida contemporânea: a padronização, agravando a ferida antiga da arte clássica, do academicismo¹⁸.

O academicismo, que sem dúvida sempre existiu, se difundiu, como se sabe, com o cinema falado, na idade de ouro dos estúdios. E ele ainda permanece. No entanto, é uma deturpação da arte clássica, um empobrecimento das possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica e, então, luminosa. Ele se traduz, com efeito, luminosamente falando, por uma imagem, em todas as partes, fartamente iluminada, a tal ponto que não apresenta nem verdadeiros contrastes nem verdadeiras nuances. A expressividade fotográfica, porém, supõe um trabalho com aqueles e com estas, sem o qual o sentido não poderia verdadeiramente emergir da luz. Dito de outro modo, a arte luminosa clássica, digna desse nome, supõe o rompimento com o academicismo.

A padronização se enxertou nesse movimento, agravando o risco de pomposidade. Ao menos a imagem de outrora, por ser em preto e branco, retirava do mundo sua evidência colorida, restituindo-lhe um pouco de mistério. Depois a imagem em cores perdeu sua diversidade de matéria e, com ela, uma parte de sua magia (que seja o traço carregado “Technicolor” ou as cores aquareladas de “Agfacolor”, etc.). Hoje, as películas coloridas têm as características relativamente próximas, se bem que há uma uniformização de matéria previamente recebida. Dito de outro modo, não há arte fotográfica clássica digna desse nome que não se confronte com a padronização.¹⁹

Todavia, mesmo se a máquina imagética dominante (a grande produção) continua acadêmica, não há razão para se lamentar diante de uma década marcada por uma atualização da teatralização da imagem por diversas formas (multiforme, heterogênea): aqui e lá, a preocupação pela maneira e, então, pela matéria retorna. Notavelmente, mas não unicamente, nos mais maneiristas (Coppola, de *O Selvagem de Motocicleta* a *O Fundo do Coração*, Wenders, de *O Estado das Coisas* a *Asas do Desejo*, Jarmusch, de *Stranger than Paradise* a *Trem Mistério*, Carax, de *Boy Meets Girl* a *Sangue Ruim*).

Submetido em 14 de outubro de 2019 / Aceito em 05 de novembro de 2020.

¹⁸ Matéria primitiva desaparecida que não se restringe à causa da película ortocromática (das quais se assistem frequentemente apenas cópias muitas vezes duplicadas); mas também provem de uma escolha do cineasta – em *Fausto* de maneira exemplar.

¹⁹ Sobre a academização e a padronização das películas, ver no cap. II.