

JOÃO VICTOR SOUZA GOMES

**CIDADE DE DEUS E A VIZINHANÇA DO TIGRE:
DRAMATURGIA DA LUZ E A VISUALIDADE DA PERIFERIA.**

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado a Universidade Federal de Goiás,
como parte das exigências para obtenção do
título de Bacharel do curso de Direção de Arte.

Área de Concentração: Iluminação e Direção
de fotografia.

Orientador: Prof. Benedito Ferreira dos Santos
Neto.

GOIÂNIA

2018

JOÃO VICTOR SOUZA GOMES

**CIDADE DE DEUS E A VIZINHANÇA DO TIGRE:
DRAMATURGIA DA LUZ E A VISUALIDADE DA PERIFERIA.**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado a Universidade Federal de Goiás, como parte das exigências para obtenção do título de Bacharel do curso de Direção de Arte, aprovado em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Esp. Benedito Ferreira dos Santos Neto
EMAC/UFG

Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes
EMAC/UFG

Esp. Fabiana Assis
(Membro Externo)

CIDADE DE DEUS E A VIZINHANÇA DO TIGRE: DRAMATURGIA DA LUZ E A VISUALIDADE DA PERIFERIA.

CITY OF GOD AND THE HIDDEN TIGER: DRAMATURGY OF LIGHT AND THE VISUALITY OF OUTSKIRTS.

JOÃO VICTOR SOUZA GOMES¹

Graduando em Direção de Arte – Universidade Federal de Goiás/EMAC

RESUMO

O presente trabalho apresenta o diretor de fotografia como iluminador e proporciona a comparação entre os filmes *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) e *Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchoa, 2014), como a dramaturgia da luz interage nos espaços cenográficos e na construção da visualidade dos filmes. Os espaços investigados são a favela e a periferia, seus embelezamentos através de artifícios naturais ou não; a estética da favela a partir da direção de arte. O início da pesquisa evidencia uma construção histórica da favela, para adentrar aos ambientes a serem investigados neste artigo.

Para aprofundar, além disso, serão selecionadas imagens dos dois filmes, em que a investigação da dramaturgia da luz poderá ser percebida através de análises de comparação da iluminação inserida na proposta de cenografia.

Palavras-chave: Cosmética da fome. Favela. Iluminação.

ABSTRACT

The present work shows the director of photography as an illuminator; and provides the comparison between the movies City of God and The Hidden Tiger, how the dramaturgy of light interacts in the scenographic spaces and in the construction of the visuality of the movies. The investigated spaces will be the “favela” and outskirts, their beautification through natural means or not; The aesthetics of the favela from the direction of art. The

¹ Graduando em Direção de Arte pela Universidade Federal de Goiás (UFG). E-mail: jvictor.qtal95@gmail.com.
Revisado pelo Orientador: Benedito Ferreira dos Santos Neto – Professor Substituto – EMAC – UFG. E-mail: bfeneto@gmail.com

beginning of the research shows a historic construction of the favela, to enter the environments to be investigated in this article.

To further explore, will be used images from both movies, where the investigation of dramaturgy of light can be perceived by comparative analysis of lighting inserted in the proposal of scenography.

Keywords: *Favela. Hunger Cosmetics. Illumination.*

1 INTRODUÇÃO

A premissa deste trabalho consiste em um estudo comparativo entre dois filmes: *Cidade de Deus*, gravado no Rio de Janeiro - um dos mais importantes trabalhos do diretor Fernando Meirelles. É um longa-metragem que foi indicado ao Oscar de melhor diretor, roteiro adaptado, fotografia e montagem. Possui um orçamento de 3,3 milhões, contendo nessa obra atores amadores e profissionais. E o filme *A Vizinhaça do Tigre*, sendo esse o filme de estreia do diretor Affonso Uchoa, gravado em Minas Gerais; foi premiado como grande vencedor da mostra Tiradentes em 2014. É um filme com o orçamento mais baixo, em qual temos uma atuação apenas com atores amadores.

Essas duas obras apresentam como tema principal a favela e periferia, a análise dos filmes se inicia através da percepção da dramaturgia e da iluminação de cada um e como a narrativa da luz interfere no modo como a favela é representada. A criação da “cosmética da fome” e do gênero cinematográfico “favela”. O presente trabalho se divide em duas partes: a apresentação do contexto histórico da criação das favelas e a comparação dos filmes *Cidade de Deus* e *A Vizinhaça do Tigre*, o estudo da iluminação e como ela intervém na aparência dos filmes.

1.1 O Contexto Histórico da Favela

Para adentrar na discussão sobre a utilização estética do uso da luz interagindo dentro da cenografia, é necessário trazer em destaque os espaços em que os diretores de fotografia propõem iluminar e qual contexto a iluminação apresenta dentro desses dois filmes: *Cidade de Deus* e *A Vizinhaça do Tigre*. Estes apresentam favela e periferia como lugar de

linguagem visual, no qual este artigo desempenha o estudo da dramaturgia da luz dentro dessa cenografia urbana. É indispensável saber distinguir esses dois territórios dos filmes.

No contexto brasileiro, a palavra periferia é algo típico do processo de metropolização dos anos 1960-70. O termo tem sido usado para designar loteamentos clandestinos, ou favelas localizadas em áreas mais centrais, onde vive uma população de baixa renda. (JORGE, 2005).

Entrando já na década de 70, onde se passa uma parte da história do filme *Cidade de Deus*, vemos personagens isolados, desligados da sociedade, a favela tem seu lugar contrário à Cidade Maravilhosa, pois deveria ser deixada de lado e esquecida pelo governo. A fotografia do filme expressa esse isolamento de forma clara, na segunda fase do filme a câmera percorre por corredores estreitos, onde os personagens estão presos em suas próprias regras e meios de vida.

Sem a presença do poder público nos morros, os anos 80 foram marcados pelo crescimento do narcotráfico, transformando as favelas cariocas na sede do crime organizado. A disputa pelo comando do comércio de entorpecentes entre facções criminosas era uma realidade no cotidiano das comunidades. (NEUSTADT, 2013, p. 124-138).

Em seu artigo, Mônica Nunes Neustadt (2013), destaca a favela como lugar, deslocando as mudanças que sofreu com o tempo, observando fatos relacionados à política e violência, no lugar em que esse espaço é globalmente esquecido do mapa. Assim, mesmo trazendo este histórico para a pesquisa e notável as comparações que o longa-metragem *Cidade de Deus* traz para dentro da cena, em que o diretor investiga a época e desenha esse retrato dentro do filme, o período em que a violência ocupa mais condição de destruição é um cotidiano comum da comunidade da favela.

As favelas surgiram no cenário carioca como uma alternativa para a população pobre que foi expulsa dos cortiços pelo poder público. Sem opção de moradia, o jeito encontrado foi ocupar as encostas dos morros em barracões sem condições de higiene. (NEUSTADT, 2013, p. 124-138).

A história da favela volta para o final do século XIX (com os bairros onde ex-escravos sem terras e sem trabalho ocupavam) e início do século XX. As favelas foram surgindo depois com os trabalhadores rurais que foram para a cidade em busca de trabalho durante o processo de urbanização. Geralmente os trabalhadores, durante esse processo, ocupavam os espaços à margem do centro. Espaços esses que conflitavam com os bairros de classe média alta.

Segundo Euclides da Cunha, em seu livro *Os Sertões*, o termo “favela” veio a partir da Guerra dos Canudos, onde os soldados foram para a guerra e acamparam em morros, sendo

um conhecido como Morro da Favela (assim chamado por ser muito comum na região uma planta que causava irritação na pele humana, chamada popularmente de favela, ou faveleira). Ao voltar para o Rio de Janeiro, as tropas começaram fazer construções improvisadas para morar com suas famílias no Morro da Providência, a partir desse momento, apelidado também de Morro da Favela. Com o passar do tempo, o nome favela foi deixando de ser “nome próprio” e virou substantivo comum para designar essas construções improvisadas em regiões de morros e/ou a margem dos centros das cidades.

1.2 A favela nos filmes *Cidade de Deus* e *A Vizinhança do Tigre*

A Favela, o gueto e o morro, têm sua verídica importância dentro do cinema brasileiro, no qual se começa a aprofundar sobre iluminação dentro desses lugares. É possível questionar o que o diretor de fotografia propõe com uso narrativo da iluminação, qual apropriação ele quer predominar para esses filmes. Presentemente analisamos dois filmes totalmente diferentes, mas ao mesmo tempo análogos. *A Vizinhança do Tigre* de Affonso Uchoa narra à história de Juninho, Neguinho, Menor, Adilson e Eldo, moradores da periferia de Contagem, são atores que encenam acontecimentos de suas próprias vidas, um cotidiano que se divide em crime e diversão, onde a periferia é lugar de destaque. Essa cenografia que reforça a origem da classe desses jovens faz com que o espectador esteja mais próximo ainda desse cotidiano, no qual atores estão incorporando suas vivências, relevando a questão de periferia para dentro dos filmes. O próprio diretor Affonso Uchoa (2014) relata que fez esse filme para se sentir um pouco mais pertencente ao bairro, para descobrir mais essas pessoas com quem não tinha um diálogo. Ele diz que “Esse filme me proporcionou conhecer meu bairro de um jeito que eu não imaginava, mudou a minha relação com ele”.

Paulo Lins publica o livro *Cidade de Deus* em 1997, narrando a sua trajetória dentro da favela a que pertenceu, a partir do seu ponto de vista. O diretor Fernando Meirelles compra os direitos dessa história e a transforma no longa-metragem *Cidade de Deus*. No primeiro momento do filme, as cenas foram gravadas no conjunto habitacional Nova Sepetiba e a segunda fase foi filmada na Cidade Alta, todas se localizam em um conjunto habitacional na zona oeste do Rio de Janeiro.

O diretor de fotografia César Charlone relata que o filme se sujeita a dizer que a câmera interfere um pouco na realidade, pois está sempre atrás dela, deixando-a sugerir o

enquadramento e a luz. Para ele, a fotografia do filme deveria ser operada de forma em que os enquadramentos fossem os mais fiéis possíveis, explorando uma luz mais orgânica, sem muitas intervenções.

“O maior desafio era sem dúvida era tentar achar uma linguagem cinematográfica: de câmera e luz, que mostrasse sem “enfeitar” sem “afetar””. (AMARAL, 2006).

Os processos de luz no decorrer dos filmes acontecem de forma natural, mas é plausível enxergar que em *Cidade de Deus* temos uma favela mais “elaborada” podendo revelar que a iluminação está em duas camadas. O uso de luz artificial, onde compõe a separação de três décadas revela um panorama mais caprichado do uso da luminosidade nesse filme, proporcionando que a dramaturgia dessa luz tenha mais dramatização perante aos olhos dos espectadores. Quando se reconhece os verdadeiros símbolos que a luminosidade traz dentro desse espaço ocupado, por corpos, objetos e etc., se torna possível ver que a narrativa que a luz potencializa esses espaços.

Na história da cinematografia brasileira a cidade, também, foi partida em múltiplos territórios. Entretanto dois deles são completamente antagônicos em sua representação e, normalmente, não convivem em uma mesma película. De um lado, lindas praias, onde a montanha verde encontra o mar formando um bucólico cenário para os enredos cinematográficos da cultura hegemônica. Do outro lado, o morro, a favela, e a periferia, o lugar degradado, a não cidade. Ou melhor, o lugar capaz de receber somente aquilo que as cidades maravilhosas rejeitam o feio, o violento, o amoral, o bárbaro. (BARCELLOS, 2013).

2 DRAMATURGIA DA LUZ NO ESPAÇO CENOGRÁFICO: *CIDADE DE DEUS E A VIZINHANÇA DE TIGRE*.

O artigo pesquisa a relação de dois filmes suas principais relações, a luz atuante dentro da cena e os principais momentos em que a luminosidade tem maior destaque, quando se relaciona, a luz construindo uma narração dentro da dramaturgia. Partindo da fotografia, a investigação é sobre a associação de luz e cenografia, associa-se também o modo como esta luz conta a dramaturgia do filme. Quando o filme ganha embelezamento a partir desta dramaturgia, podemos dizer que a luminosidade reflete dentro da fotografia cenográfica, onde em determinadas cenas o uso dessa luz se torna objeto de relação de sentimentos, interagindo ator e cenografia.

A relevância da dramaticidade da luz em ambos os longas-metragens demonstra tempos diferentes, traz sentimentos diversos; no entanto, é percebida com diferenças significativas entre dois filmes de caráter naturalista. Em *Cidade de Deus* são utilizadas luzes trabalhadas, tons quentes para determinado tempo e frios para outros, a fotografia cria uma fidelidade para a linguagem do filme e vemos um nítido “antes & depois”, demonstrando crescimento, mudança de tempo e transformações dentro da cidade.

Podemos dividir claramente a fotografia da infância como mais amarelada, assim como os planos são mais lentos e clássicos, enquanto que a da maturidade torna-se azulada e cinzenta dentro do contexto da guerra do tráfico. (CARVALHO, 2002, p.95-116).

A luz complementa a história e é criada pelo diretor de fotografia para dar significado. É uma linguagem que interfere na história, uma luz fragmentada que distorce e define significados dentro da cena. Esses dois filmes estabelecem favela e periferia como ambientação. *A Vizinhança do Tigre* permeia por espaços onde há uma construção de identidades desenvolvida pelos personagens, o diretor, a todo instante executa filmagens de maneira horizontal, um filme que se desenrola em paisagens da periferia de Contagem e cenas dentro da casa dos personagens, no qual suas histórias pessoais são vivenciadas através de diálogos e brincadeiras, há sempre há presença de uma luz, em que o diretor de fotografia Affonso Uchoa constrói planos de luz particulares.

Figura 1 – Cena do filme *A Vizinhança do Tigre*; 2014; Dir.: Affonso Uchoa.



Fonte: Frame do filme *A Vizinhança do Tigre* (2014). Reprodução do autor.

Na Figura 1 acima, a intensidade da luz sobre as mãos do personagem revela uma importância que a iluminação é refletida sobre a chave, há uma narratividade de iluminação nesta cena, em que Juninho se prepara para ir embora de casa. O fotógrafo traduziu dramaturgia para uma luz recortada, a luminosidade se torna intensa e faz com a chave revele a atenção essencial da ação e potencializa o poder de embelezamento nessa cena.

Para adentrarmos com comparação da luz interagindo dentro do espaço, começa a se aprofundar nessa dramaturgia pelos ambientes de fora da cena, no qual a luminosidade apresenta exposições maiores, nas duas imagens abaixo temos uma cenografia externa, deslocando para uma cena em que é realçada a cenografia da cidade, em cada um dos filmes, essas imagens trazem a representação de uma luminosidade esboçada de longe, a interpretação que a luz transposta. Existe uma imensidão, a luz intensa sobre as casas que traz junto um movimento orgânico da luz sobre as duas localizações. Ambas as imagens apresenta uma atmosfera distinta, mas nas imagens em que a fotografia quer expor a luz sobre os territórios, dispõe de ter a função de identificar os espaços, tornar tudo visível e claro para o espectador.

Figura 2 – Cena do filme *Cidade de Deus*; 2002; Dir.: Fernando Meirelles.



Fonte: Frame do filme *Cidade de Deus* (2002). Reprodução do autor.

A fotografia de *Cidade de Deus* preza muito pelo uso de cores, o fotógrafo César Charlone afirma² que suas principais referências para esse filme foi a busca da cor que inspirou nesse meio para atingir essa mudança de cores e luz, uma iluminação que foi criada

² CHARLONE, César. Entrevista – César Charlone, ABC. Associação Brasileira de Cinematografia. 24/11/2010. Entrevista concedida a Danielle de Noronha. Fonte: <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=353&entrevista-cesar-charlone-abc>. Acesso em 14/04/2018.

para ser natural, mas mostrar uma realidade mais naturalista da época, usando cores como sépia para a primeira época do filme, onde é possível ver que a paisagem é desenhada por cor e luz. O uso do sépia para primeira parte do filme é mostrado de uma forma que deixa tudo mais quente e amarelado, evidenciado o calor no corpo dos personagens. Na ocasião da Figura 2, é verossímil que o diretor de fotografia César Charlone usa a concepção do sépia como cor primordial para o primeiro período do filme (anos 60). Mas, dentro dessa luminosidade tão vasta ele expõe em primeiro plano essa luz naturalista.

Figura 3 – Cena do filme *A Vizinhança do Tigre*; 2014; Dir.: Affonso Uchoa.



Fonte: Frame do filme *A Vizinhança do Tigre* (2014). Reprodução do autor.

O diretor de fotografia e também diretor do filme Affonso Uchoa, conduz a fotografia do filme desde a sua primeira imagem, um plano frontal que se inicia nesta paisagem, onde o céu está acima dessa periferia, como se fosse um quadro pintado e nós o estivéssemos admirando não por meio de uma tela, mas por uma moldura. Os planos abertos são os que a luz realmente está inserida com a cenografia da cidade, evidencia que existe uma limitação geográfica, ao perceber em que espaço vai acontecer a narrativa, o diretor usa planos longos em cenas de paisagem, que dá a sensação de que tudo vai acontecer de uma maneira mais natural. Assim sendo, na Figura 3 é perceptível que temos uma luminosidade que não é artificial e sim apenas um movimento orgânico da luz.

Figura 4 – Cena do filme *A Vizinhança do Tigre*; 2014; Dir.: Affonso Uchoa.



Fonte: Frame do filme *A Vizinhança do Tigre* (2014). Reprodução do autor.

A fotografia da cena representada na Figura 4 apresenta um plano em que a luz vai se decaindo aos poucos, a falta de luminosidade vai se tornando enfraquecida no rosto de Juninho, demonstrando o seu esgotamento, o mesmo efeito que a droga produz em seu corpo ao longo de sua ação. As cenas em espaços fechados decorrem, na maioria das vezes, dentro da casa dos personagens, no qual se revela uma luz que traduz o cotidiano deles, uma iluminação mais intimista, causando a falta de personalidade, onde o corpo se torna uma sombra. Nesse plano, temos Juninho e Menor que conversam sobre o cotidiano deles, mas a luz adentra em cena e expressa a exaustão instaurada dentro de cena, por apenas um efeito de luz, onde a falta de luminosidade sugere a tradução desta ação. Ao entrarmos em uma iluminação que se interage com as figuras, de ambos os filmes, a luz tem um comportamento diferente em cada acontecimento do filme.

Conduzindo a uma próxima cena do filme *Cidade de Deus*, no qual a luz transfere várias representações de símbolos que a cena discorre, contamos com seguintes imagens onde há dramaturgia da luz discorre uma exata discussão para dentro das cenas, na segunda parte do filme, César Charlone utiliza enquadramentos mais fechados, os personagens estão presos contra a parede, há falta de clareza no espaço, a câmera está mais presa no rosto, o close se torna mais retraído, não existe um céu específico, há uma iluminação mais fixa no corpo dos atores. Na cena abaixo, há uma luminosidade excessiva no rosto de Zé Pequeno e Buscapé, ao invés de clarear o set de filmagens, nessas cenas o diretor opta pelo uso de óleo no corpo de atores, que seria uma das maneiras de iluminar a pele dos atores a noite, para que traga uma sensação de calor e estado desagradável, para produzir uma luminosidade e fazer com a pele refletisse.

Figura 5 – Cena do filme *Cidade de Deus*; 2002; Dir.: Fernando Meirelles.



Fonte: Frame do filme *Cidade de Deus* (2002). Reprodução do autor.

Figura 6 – Cena do Filme *Cidade de Deus*; 2002; Dir.: Fernando Meirelles.



Fonte: Frame do filme *Cidade de Deus* (2002). Reprodução do autor.

Essa técnica usada pelo diretor Fernando Meirelles foi discutida pela jornalista e crítica Ivana Bentes em seu artigo *Cosmética da Fome*³, para traçar analogia e adentrar no termo,

³ PRADO, Antônio Teixeira do. *A estética da fome em rio, 40 graus e a cosmética da fome em Cidade de Deus*. Palhoça: UNISUL, 2007. 80 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem). Apud BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 242 – 255. 2007.

seria considerável aprofundar no filme *Cidade de Deus* e podendo englobar o filme *A Vizinhança do tigre* como um exercício de comparação para se tratar de filmes neorrealistas. Quando deparamos com a cosmética da fome, esses filmes que abordam como temática principal o sertão e favela são transformados em jardins exóticos, onde adentramos na relação que a fotografia exerce para que essa cena tenha a relação com o tema citado. A qual ponto o diretor de fotografia embeleza o seu filme e foge do aspecto realista, se tornando superficial.

Esta cena é exibida numa forma em que a gota do suor cai em câmera lenta indicando uma “beleza” da cena, embutida numa luminosidade negra e brilhante. Essa luminosidade de sua pele, que em alguns momentos surge até azulada, aliada a um fundo musical, reforça um embelezamento. Um tom amarelado surge quando o bandido desce da árvore e está andando no meio da favela sem ser notado pelos guardas. (PRADO, 2007).

Figura 7 – Cena do filme *Cidade de Deus*; 2002; Dir.: Fernando Meirelles.



Fonte: Frame do filme *Cidade de Deus* (2002). Reprodução do autor.

A fotografia do filme *Cidade de Deus* revela um cinema neorrealista, no qual o filme se aproxima da verdadeira realidade, que denuncia as injustiças sociais. A influência desse movimento se torna predominante no cinema brasileiro a partir da década 50. O neorrealismo busca mostrar a verdade, sem esconder nada, assemelha-se como estilo documentário, a fotografia busca mostrar a própria realidade e estipula ao espectador enxergar a veracidade da obra como ela realmente é. Mas, a fotografia do filme *Cidade de Deus* se configura como uma violência tratada de forma oposta, onde apresenta uma série de contrastes, no qual um embelezamento e tratamento da cor dialogam com a cenografia e figurino, César Charlone usa uma série de equipamentos que atribuem uma decoração de todas as cenas. Em contraponto,

quando se revela a fotografia de *A Vizinhança do Tigre*, o diretor de fotografia, Affonso Uchoa, estabelece a periferia como cenografia e temos um cenário realista e a verossimilhança de espaços cenográficos que filme contém.

A fotografia de Affonso Uchoa, no filme *A Vizinhança do Tigre* constitui um recurso que serve para flagrar os personagens e o caminho que a luz percorre sobre o corpo dos mesmos, que é meramente natural, no qual a câmera enquadra a luz e faz o seu recorte, é plausível que a direção fotográfica discorre de paisagens urbanas. Na Figura 8 abaixo, Neguim está de perfil segurando um revólver, a atmosfera de luz no fundo desenvolve uma naturalidade de como há luminosidade e poesia dentro dessa cena. Há uma imersão de atores nessa paisagem do filme, onde Affonso Uchoa fotografa o recorte da luz do sol sobre matos e árvores, e dentro das paisagens urbanas. O realismo que a luminosidade dentro de *A Vizinhança do Tigre* é constante. A luz faz parte da rotina dos garotos, pois se trata de um filme que eles estão encenando suas próprias vidas, mas tudo isso se torna natural. Em conclusão a questão da cosmética da fome e do neorealismo, podemos expressar que *A Vizinhança do Tigre*, é um filme que ocorre de uma mise-en-scène orgânica, o uso que Affonso Uchoa trabalha essa luz atua como elemento estruturante na narrativa.

Figura 8 – Cena do filme *A Vizinhança do Tigre*; 2014; Dir.: Affonso Uchoa.



Fonte: Frame do filme *A Vizinhança do Tigre* (2014). Reprodução do autor.

Figura 9 – Cena do filme *A Vizinhança do Tigre*; 2014; Dir.: Fernando Meirelles.



Fonte: Frame do filme *A Vizinhança do Tigre* (2014). Reprodução do autor.

Na Figura 9, mostra um cenário no qual a bota do personagem Juninho está secando na parte de cima casa. O diretor de fotografia Affonso Uchoa elabora, dentro do filme, uma fotografia que ilumina objetos em geral, o trabalho poético que é desenvolvido com a luz nessa imagem, tem função de atuar como elemento simbólico para dentro dos personagens, o silêncio na maioria das cenas e onde esses enquadramentos são mais frequentes. A luz estabelece uma linguagem, quando os personagens não estão em cena, seus objetos contam suas histórias.

Figura 10 – Cena do filme *A Vizinhança do Tigre*, 2014, Affonso Uchoa.



Fonte: Frame do filme *A Vizinhança do Tigre* (2014). Reprodução do autor.

Na figura 10, o contorno de luz que se dá no corpo de Juninho é “criado” pela luz do poste, onde o diretor Affonso Uchoa posiciona o personagem para causar essa silhueta, a luz é esboçada de forma natural e orgânica, essa iluminação do poste que é refletida nos corpos revela uma luz que causa escuridão, que conta uma história no que transcorre na parte da noite, muitos somem, alguns morrem, passos ecoam nas ruas desertas da periferia, e ao mesmo tempo não vemos ninguém, uma luz que some com personagens e a iluminação que contorna corpos e nos transmite uma zona de perigo.

Figura 11 – Cena do filme *Cidade de Deus*; 2002; Dir.: Fernando Meirelles.



Fonte: Frame do filme *Cidade de Deus* (2002). Reprodução do autor.

Uma das dificuldades que o diretor César Charlone aponta⁴ é a de causar sombra em relação às cenas gravadas na praia, relativa aos momentos de posicionamento de um rosto sobre o sol, a complexidade se torna muito maior do que o imaginado, porque aumenta a dificuldade de se imprimir sua identidade, sua “cara” na fotografia, porque o sol se faz muito presente e não é uma luz manipulável. As paisagens da segunda fase do filme, onde muitas cenas dialogam com a paisagem da praia, em que dispomos de luz estourada, cromada e artificial com a presença de bastante brilho.

Na figura 11, temos um espaço cenográfico que revela uma paisagem bucólica, onde a luz cria uma série de cores que dão intensidade no ambiente, mas o que realmente César Charlone usa como destaque para dentro da fotografia da Figura 11 é a luminosidade que cria

⁴ CHARLONE, César. Entrevista – César Charlone, ABC. Associação Brasileira de Cinematografia. 24/11/2010. Entrevista concedida a Danielle de Noronha. Fonte: <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=353&entrevista-cesar-charlone-abc>. Acesso em 14/04/2018.

a silhueta do personagem. Então nesse caso, podemos dizer que a luz se torna investigada pelo diretor de fotografia e que sua intenção maior provavelmente foi inserir luz e dar foco no personagem Buscapé. Percebe-se uma relação compacta de corpo e espaço. A distinção das figuras 10 e 11 é como os diretores trabalham com silhueta dos personagens, elas se diferem de como se configuram a relação de luz e sombra no corpo dos atores. Affonso Uchoa usa um enquadramento para a luz se encaixar no corpo do personagem e expressar uma cena de desaparecimento e segredo, no qual a luminosidade contorna o rosto e essa fotografia cria uma narrativa para que a luz tenha a função de potencializar e convencer o significado da ação.

A luz não apenas ilumina esses componentes e os torna visíveis, mas sempre os modela também em vários sentidos: por conferir-lhes plasticidade; fazer com que se realce a sensualidade de sua materialidade e de seus contornos e os mergulha em uma “atmosfera” “que lhes convém”. Conforme essa concepção, luz e espaço estão em uma relação mútua. (WIENS, 2010 apud APPIA, 1899/2006, p.94-95).

Segundo Appia⁵ a luz tem o poder de valorizar a tridimensionalidade do corpo, bem como através das variações de cor, criando diferentes sensações, deixando que essa luminosidade faculte-se em direção a sua dramaturgia. Os filmes *A Vizinhaça do Tigre* e *Cidade de Deus* constroem uma luz que emoldura o corpo do ator em cena, resultando em um aspecto mais isolado do personagem. Partindo da concepção de luz interagindo diretamente com o corpo há uma série de cenas em ambos os filmes em que a luminosidade gera uma dramaturgia para dentro da cena, em certos casos essa luz cria sentimentos, isolamento, calor, tristeza e tem o poder de se integrar dentro da dramaturgia.

3 CONCLUSÃO

A análise de comparação entre os dois filmes revela distanciamentos e aproximações das relações de luz e seus comportamentos para determinadas cenas, mesmo que sejam duas obras cinematográficas totalmente diferentes em relação a orçamento e tratamento na pós-produção. Essa pesquisa investiga como a dramaturgia da luz exerce função de proporcionar a criação de uma sensação para cada personagem em ação e do recorte da luz em seus espaços, criando assim novos significados quando a luminosidade se torna representativa nas cenas que foram comparadas.

⁵ Adolph Appia (1862-1928) artista plástico e cenógrafo suíço que desenvolveu seu ideário estético no período de intensas mudanças na prática teatral europeia, que deixava para trás a iluminação a gás substituída pela eletricidade.

A apresentação dos diretores fotografia César Charlone (*Cidade de Deus*, 2002) e Affonso Uchoa (*A Vizinhaça do Tigre*, 2014) se torna significativa para esta pesquisa, uma vez que a atuação da luz nos filmes parte do trabalho dos fotógrafos, que são responsáveis por criar essa dramaturgia da luz e dos enquadramentos cinematográficos. A ausência do estudo da luz como cenografia em filmes ainda é limitada dentro do cinema brasileiro, o olhar minucioso de como a luminosidade é pensada desde a pré-produção de um filme até a sua montagem final constitui um elo entre fotografia e luz, para que essa se torne um elemento significativo para dentro da cena, assim como figurino e cenografia. O estudo da luz nessa pesquisa denomina como é possível separar épocas, mostrar sentimentos dos atores, modificar corpos, rostos e ambientes através dessa luminosidade. O diretor de fotografia Walter Carvalho apresenta inúmeras obras para o cinema brasileiro, como *Central do Brasil* e *Madame Satã*, filmes que apresentam uma luz narrativa.

Os dispositivos estéticos utilizados por ele, que subvertem a forma naturalista de representação no cinema, são elementos estruturantes que se tornam essenciais e imprescindíveis na constituição da narrativa, pois influenciam, complementam e fortalecem o próprio conteúdo, seja na constituição das personagens, seja na própria construção da atmosfera do filme. Por isso, para Walter Carvalho a fotografia deve servir à narrativa e não o contrário. (OLIVEIRA.; JUNIOR, 2015).

O fotógrafo-iluminador é responsável por criar uma luz que traga narrativa dentro da obra, quando essa dramaturgia da luz transmite significado para quem analisa, mostrando assim a fotografia como um conceito, pode-se dizer então que a luz se torna um elemento exclusivo para dentro do cinema brasileiro, trazendo assim, maneiras de criar uma dramaturgia de luz que incluem novas técnicas com filtros, contrastes, cores e tonalidades, perante o embelezamento de técnicas de luz para iluminar a pele dos atores em *Cidade de Deus*. Todo diretor de fotografia trabalha com o recurso que compete ao seu filme, assim como César Charlone usa uma luz que transforma, emoldura e causa luminosidade no corpo dos personagens, essas técnicas são essências para dentro do cinema brasileiro para que garanta o sentido dentro da obra cinematográfica.

4 REFERÊNCIAS

AMARAL, V. R. (2006). *A voz na mise-en-scène: O filme cidade de Deus sob a escuta fonoaudiológica. Monografia.* São Paulo.

- BARCELLOS, D. G. (2013). *PERIFERIA NO CINEMA: NARRATIVAS TERRITORIAIS DAS PERIFERIAS*. Niterói, Rio de Janeiro.
- BAUMGÄRTEL, S. A. (2014). Luz Criativa – o legado de Appia e as cenografias intermediáticas de Hotel Pro Forma. *Urdimento*, 219-243.
- BENTES, I. (2007). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, 242-255.
- CARVALHO, L. F. (2002). Estética publicitária & linguagem cinematográfica: uma análise imagética e pós-moderna de Cidade de Deus. *Revistas UFG*, p. 95 - 116.
- CHARLONE, César. Entrevista – César Charlone, ABC. Associação Brasileira de Cinematografia. 24/11/2010. Entrevista concedida a Danielle de Noronha. Fonte: <http://www.abcine.org.br/artigos/?id=353&/entrevista-cesar-charlone-abc>. Acesso em 14/04/2018.
- CUNHA, E. d. (1902). *Os Sertões*. Laemmert.
- FERREIRA, D. N., & Terra, J. M. (s.d.). *O PERCURSO HISTÓRICO DAS FAVELAS E SUA RELAÇÃO COM O DIREITO SOCIAL*. Brasil.
- GONÇALVES, R. S. (2006). A política, o direito e as favelas do Rio de Janeiro: um breve olhar histórico.
- GUIMARÃES, V. (28 de Abril de 2017). *revistacinetica*. Acesso em 07 de Março de 2018, disponível em Cinética Cinema e Crítica: <http://revistacinetica.com.br/nova/dacosmetica-da-fome-a-gentrificacao-da-violencia/>
- JORGE, W. (2005). *Periferia e favelização avançam nas grandes cidades da América Latina*. Brasil.
- MAGALHÃES, J. C. (19 de Novembro de 2010). *ipea*. Acesso em 19 de Abril de 2018, disponível em Ipea Desafios do Desenvolvimento: http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=1111:catid=28&Itemid=23
- MEIRELLES, F. (Diretor). (2002). *Cidade de Deus* [Filme Cinematográfico].

- NEUSTADT, M. N. (Junho de 2013). A FAVELA COMO LUGAR: A representação da comunidade no curta *Acende a luz*. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano*, 124-138.
- OLIVEIRA, R. L., & JÚNIOR, A. M. (Jan/Jun de 2015). Walter Carvalho: uma memória de luz e sombras. *Revista Alceu*, 15(30), 182-194.
- PRADO, A. T. (2007). A ESTÉTICA DA FOME EM RIO, 40 GRAUS E A COSMÉTICA DA FOME EM CIDADE DE DEUS. Palhoça, Santa Catarina.
- SALVO, F. R. (2012). Marginalidade urbana em cena: o advento do gênero favela no cinema brasileiro. *Animus: Revista interamericana de Comunicação Midiática*, 340-358.
- UCHOA, A. (Diretor). (2014). *A Vizinhaça do Tigre (The Hidden Tiger)* [Filme Cinematográfico].
- WIENS, B. (2010). *Theater ohne Fluchtpunkt: Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*. Berlin, Berlin: Alexander Verlag Berlin.