



MADAME SATÃ E O PAGADOR DE PROMESSAS: FOTOGRAFIA FÍLMICA E O ESPECTADOR

Manoelle Fuzaro Gullo – manufuzaro.cinema@gmail.com

Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Curitiba, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0003-4919-6254>,
bolsista PIC/CNPq

Saete Paulina Machado Sirino – saletems@uol.com.br

Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Curitiba, Paraná, Brasil; <https://orcid.org/0000-0001-9198-1235>

RESUMO: Em um filme, cabe a direção de fotografia a responsabilidade de materializar as ideias de um roteiro em imagens, a partir do conceito estético definido pela direção fílmica. A escolha da iluminação, dos planos, da angulação e do movimento da câmera objetivam tanto a construção do discurso fílmico quanto a compreensão deste por parte do espectador. Contudo, quem das questões técnicas, é necessário também levar em conta há a participação desse espectador como parte da construção dos sentidos fílmicos de acordo com seus próprios conhecimentos. Buscando elucidar como detalhes da fotografia agregam informações a obra, além de referência bibliográficas sobre o tema, são analisados brevemente os filmes *O pagador de promessas* e *Madame Satã* a partir de um contato mais superficial e comparando como o conhecimento da autora sobre fotografia interfere em sua interpretação sobre as escolhas de câmera e luz permitindo que ela participe mais “ativamente” da narrativa. As reflexões acerca das diferentes camadas de informações que podem estar contidas em um plano de um filme e como o leitor pode inferir em conteúdo mais abstratos dependendo de seu próprio entendimento sobre as escolhas técnicas do que aparece em quadro, ressaltam a importância de se saber ler uma imagem.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia fílmica; Narrativa cinematográfica; *O pagador de promessas*; *Madame Satã*.

O QUE É A FOTOGRAFIA EM UM FILME

Um filme é composto de vários fotogramas que reproduzidos sequencialmente trazem o movimento às telas e, atualmente, mais do que uma observadora que captura e reproduz cenas, a câmera e as escolhas de planos, lentes, movimentos e iluminação tornaram-se essenciais para trazer dinamismo e/ou intenções que permitem a imagem a guiar os espectadores e a falar por si só. A força da imagem nos filmes é algo que acompanha o dispositivo cinema desde sua criação, Machado (2009) coloca que, a princípio, a câmera era utilizada em serviço de um estudo objetivo da ação ou do cenário, como um observador estático e passivo, mas que passou a exprimir pontos de vista cada vez mais subjetivos assumindo uma posição ativa diante da narrativa.

As mudanças que alavancaram a sétima arte começaram a surgir quando os criadores de filmes perceberam o poder de uso e manipulação das imagens que, diferentemente do teatro, o cinema poderia proporcionar. Conforme foi se consolidando como arte, o dispositivo cinema foi ganhando maior expressividade e, ainda sem poder usufruir de elementos sonoros, cada vez mais, as escolhas estéticas e visuais se tornavam importantes para aproximar o público da obra.

Considerando toda essa visualidade das obras cinematográficas, os elementos que aparecem em um quadro se tornaram de suma importância para auxiliarem o entendimento e até enriquecimento da narrativa. A escolha de um espaço cênico, os elementos de arte, a interpretação dos atores e as escolhas de montagem e som são fundamentais para a trazer sentido, contexto e intertextualidade para o que se é exibido. Entretanto, nenhum dos elementos citados seria possível se não fosse pela fotografia. Entende-se, portanto, que os enquadramentos são o primeiro aspecto da participação da câmera no processo de transformar o registro da realidade em matéria artística. Trata-se de escolher o que filmar e organizar o conteúdo do enquadramento, pois cada plano do filme precisa ser pensado vislumbrando a composição da imagem e da narrativa almejada. Além do simples registro das imagens, a fotografia passou a ser uma ferramenta importante para levar ao público a atmosfera e as intenções que se busca atingir em um roteiro.

No livro *A linguagem do cinema* (2013), Edgar-Hunt *et al.*, explica que a distância, a altura e o ângulo da câmera acrescentam significado ao quadro, pois cada plano tem seu próprio vocabulário e a câmera possui propriedades que tanto transformam quanto abstraem o material retratado à sua frente. O autor ainda explica que mais do que a *mise-en-scène* mostrada em quadro, se bem trabalhada, a fotografia também é capaz de deixar subentendido ao espectador o espaço fora da tela.

Para Ismail Xavier, a fotografia transforma o roteiro em uma linguagem visual e, por meio de seus recursos, materializa o discurso fílmico:

A valorização de cada imagem, de cada composição, como expressão concentrada da visão poética do cineasta; também procura dar ênfase à carga semântica contida em cada imagem, transformada em uma espécie de hieróglifo; estabelece, ademais, a defesa da imagem como algo mais do que uma representação analógica (XAVIER, 2005, p. 119).

Já para Jacques Aumont (1995), o filme deve ser pensado como representação visual e sonora, que produz seus sentidos a partir do cruzamento de vários elementos, como: o próprio enquadramento; a relação entre o campo e o fora de campo, componentes do espaço fílmico; a articulação interna das cenas, e destas com o filme como um todo, bem como com o trabalho sonoro do filme, que pode, inclusive, contrapor-se ao sentido do que é visto ou verbalizado.

Segundo Maria Short (2013), fotografias podem transmitir ou inspirar desejos e mesmo expressar pensamentos, sentimentos e ideias que transcendem as diferenças históricas e culturais, podem criar e evocar lembranças ou simplesmente retratar um assunto e ser informativas. Em suma, a compreensão, sensações e impressões de um filme são consequência das escolhas de diversos aspectos, sendo a fotografia um dos principais deles.

Contudo, ao se trabalhar com a fotografia de um filme, deve-se considerar que não só as formas de enquadramento, movimentos, luzes e cores, mas também todos os elementos que estão em quadro, podem ganhar sentido dentro de um contexto ou dependendo da visão de quem assiste ao filme. Todo elemento que compõe uma cena pode se tornar um signo e as interpretações que podem acompanhar esse signo são embasadas pela semiótica. Santarella (1983), ao definir semiótica, defende que quando algo se apresenta, passa a ser um campo aberto para possibilidades. Sendo assim, pequenos detalhes presentes na cena podem dizer algo à uma/um espectadora/espectador mais atento ou dependendo até mesmo de seu próprio conhecimento de mundo.

Para Edgar-Hunt *et al* (2013), um filme é uma matriz de signos inter-relacionados erguidos pelo cineasta para guiar o público na viagem. Aponta que um signo é qualquer coisa que pode ser vista, ouvida ou sentida e que se refere a algo que não existe em um primeiro momento, geralmente, é a referência a algo ausente ou abstrato, e acresce que um signo pode ter muitos significados possíveis e seu entendimento é arbitrário, uma vez que a reação, a ideia, ou imagem que provoca na mente está relacionada a parte psicológica do receptor. Nesse sentido, em 1994, Umberto Eco discorre sobre a importância do leitor/espectador em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção*, em que Eco coloca o leitor como parte da história que se pretende contar uma vez que, um texto – ou, no caso, um filme-, que constrói um mundo com múltiplos acontecimentos e personagens, pede ao seu receptor que preencha uma série de lacunas.

Apesar de todo esse conhecimento técnico que envolve o ato de fotografar um filme e de como algumas escolhem podem afetar o público, poucos filmes brasileiros foram analisados até hoje com esse viés. Muito se discorre sobre os contextos políticos e sociais que marcam fortemente grandes clássicos do cinema nacional, mas a fotografia em si, que é a base dos produtos audiovisuais, acaba sendo deixada em segundo plano. Desse modo, muito da qualidade técnica das obras brasileiras acabam passando despercebidas pela falta de formação de um público que entenda a linguagem cinematográfica para além do roteiro e da simples representação de uma cena e que tenha condições de acessar conscientemente camadas mais abstratas de um plano.

Considerando o exposto acima, o presente artigo pretende, para além da fotografia em si, levantar fatores semióticos e esse entendimento intrínseco no receptor através da análise de dois

filmes nacionais, *O pagador de promessas* (1962) e *Madame Satã* (2002), e explicitar a questão sobre como o entendimento a respeito de conceitos técnicos de fotografia podem influenciar de forma consciente na percepção de elementos da imagem que agregam conteúdo para o filme a partir do conhecimento e percepções da própria autora.

O PAGADOR DE PROMESSAS – APREÇO ESTÉTICO

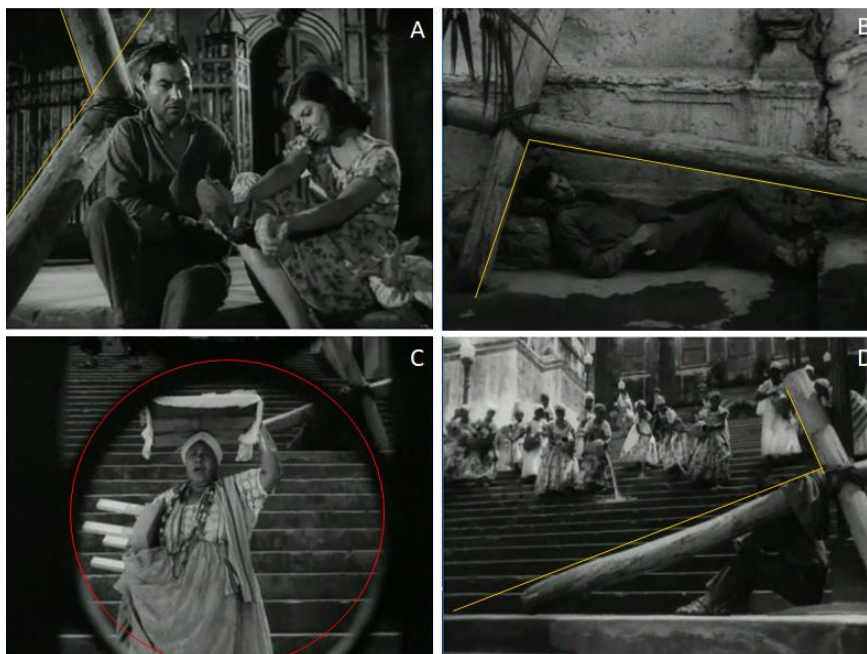
Premiado como Melhor Filme Longa-Metragem da Palma de Ouro do Festival Internacional de Cinema de Cannes, na França – 1962 –, como Melhor Filme do Festival Internacional de São Francisco, nos Estados Unidos – 1962 – e ganhador do Diploma de Mérito do Festival Internacional de Cinema de Edimburgo, na Alemanha – 1963, *O Pagador de Promessas* é um filme que baseia-se na peça homônima de Dias Gomes.

O filme, escrito e dirigido por Anselmo Duarte, com direção de foto do inglês Chick Fowle, conta história de Zé do Burro (Leonardo Villar), um homem que, ao tentar ajudar seu burro doente, Nicolau, faz uma promessa em um terreiro de candomblé para que o burro melhore, e, tendo seu pedido atendido, doa suas terras igualmente entre os mais pobres e carrega uma cruz desde suas terras até a Igreja de Santa Bárbara em Salvador, local onde prometeu deixar a cruz. A chegada à Igreja que deveria simbolizar o cumprimento da promessa de Zé acaba se tornando a real jornada do personagem após seu pedido de colocar a cruz dentro da igreja ser negado pelo padre local.

Paralelamente à saga do personagem principal, o filme levanta temas diversos, como a cultura Baiana da lavagem da escadaria de Santa Bárbara e a capoeira; conflitos religiosos causados pelo preconceito católico em relação ao candomblé – considerado pagão pela Igreja –; a responsabilidade e a ética midiática, ou a falta dela, diante de uma notícia; reforma agrária e política de combate ao comunismo.

Quanto à fotografia, em um primeiro momento, parece ser simples. A câmera, na maior parte do tempo, se atém a planos fixos (mais estáticos), com alguns momentos de *travelling* e movimentos que acompanham as personagens ou ressaltam momentos de tensão. A composição e algumas técnicas de enquadramento podem até passar despercebidas por espectadores menos atentos a esse detalhe, mas certamente são agradáveis ao olhar. Como exemplo desse apreço estético podemos citar o uso de linhas e enquadramentos dentro do quadro principal, que direcionam o olhar para uma ação específica (Figura 1).

Figura 1 – Uso de linhas que formam um novo quadro dentro do enquadramento e que direcionam o olhar para uma determinada situação



Fonte: O Pagador... (1962)

Os efeitos dos enquadramentos dentro do quadro, formas e linhas são sentidos mesmo por quem observa de forma inconsciente. O entendimento, por parte de quem manuseia uma câmera, de como o cérebro humano lê imagens estáticas e/ou em movimento facilitam para que essas informações de direcionamento do olhar sejam acessíveis para qualquer público. Contudo, novas camadas de sentido podem ser acessadas se o leitor consegue reconhecer o uso dessas técnicas e participar ativamente do que elas tentam destacar ou dizer.

Usando ainda a FIGURA 1 para exemplificar a existência dessas camadas abstratas, na imagem A, além da restrição do quadro pela cruz, a mesma ainda forma uma seta apontando para o diálogo do casal. Na imagem B, Zé é visto em um espaço restrito, que comunica com a situação de aperto em que a personagem se encontra para cumprir sua promessa. A forma circular com que a seguidora do candomblé é enquadrada na imagem C destoa das formas mais quadradas e rígidas presentes na maior parte dos enquadramentos, essa forma circular remete à cena inicial do filme, em que vemos a parte superior de um atabaque sendo tocado (forma redonda) e contrapõe o formalismo católico. Já na figura D, a imagem da cruz (catolicismo) em primeiro plano na direita e escondendo Zé, acaba perdendo força para a ação das religiosas do candomblé enquadradas duas vezes à esquerda, tanto pelo enquadramento da câmera quanto pelos enquadramentos das formas em tela.

O conhecimento sobre linguagens do cinema e técnicas de fotografia permite também perceber que o trabalho de luz, sombra e de câmera reforçam sensações e informações da narrativa já desde seu início, quando os créditos do filme são sobrepostos a imagens do caminho percorrido por Zé do Burro e Rosa (Gloria Menezes), sua esposa, mostrando as dificuldades que o casal enfrenta durante sua trajetória. Planos mostrando a sombra de Zé indicando o calor de um sol a pino, o solo rachado do sertão nordestino simbolizando a aridez, a chuva forte com vento e a lama que dificultam a caminhada e as montanhas que precisam escalar carregando a cruz, são mostradas para enfatizar o quão penoso e duro foi a caminhada até chegarem no local onde a promessa seria paga, mas não sem antes ainda subirem vários degraus de escada (Figura 2).

Figura 2 – Cenas de abertura do filme *O Pagador de Promessas*.



Fonte: *O Pagador...* (1962)

A escolha por planos mais próximos das intemperes do caminho e das expressões das personagens aproximam o público tanto das dificuldades pelas quais o casal passa quanto das próprias personagens e sua humanidade. Todas essas dificuldades no caminho exaltadas pela fotografia parecem dar subsídio também para que, desde o início, o público perceba a determinação de Zé em pagar sua promessa e o porquê de sua resistência em desistir de deixar a cruz na igreja depois de todas as adversidades do caminho superadas e faltando tão pouco para concluir seu objetivo.

Da mesma forma, outros elementos que reforçam sensações são trabalhados pela foto durante todo o filme, como o uso de luz e sombra e de posicionamento de personagem e ângulo de câmera. A sombra, muitas vezes, ressalta algo ruim e em vários momentos é possível perceber

relações de poder e submissão sendo reforçadas por um personagem que aparece em tela mais alto ou mais baixo em relação ao outro.

Como exemplo de significância de luz e sombra, podemos citar a cena em que, após ter sua entrada na Igreja vetada pelo Padre (Dionísio Azevedo), Zé, chateado, se senta na escadaria. Imageticamente, o personagem parece estar sentado naquele local apenas para fugir do sol, mas se considerarmos o humor do personagem no momento da cena, sua forma de sentar e a forma como o mesmo foi tratado pelo padre, a sombra pode ser interpretada como uma forma de externizar o sentimento de Zé do Burro sem que nada precise ser dito em palavras. Além do fugir do sol pelo cansaço, o que era luz, uma esperança de concluir sua promessa, de repente fica obscurecido pelo empecilho colocado pelo padre e torna-se desânimo (Figura 3). Nota-se, ainda, que o personagem é colocado à margem da escadaria, da mesma forma que a Igreja marginaliza outras religiões.

Figura 3 – Sombra como forma de exteriorização de sentimento.



Fonte: O Pagador... (1962)

Sobre a posição de personagens e relações de poder, um momento no filme em que essa característica da foto fica muito evidente é quando Zé do Burro e o Padre estão subindo as escadas lado a lado e quando Zé explica que Nicolau é um burro de estimação e que sua promessa foi feita em um terreiro de candomblé, quando, rapidamente, o Padre se coloca em posição superior na escadaria e essa relação do padre inferiorizar o fiel é reforçada ainda mais pelo uso de uma câmera em contra-plongée (inclinação de aproximadamente 45° para baixo) filmando o sacerdote em um contra plano em plongée (inclinação de câmera de aproximadamente 45° para cima) mostrando Zé evidenciando que o padre se acredita superior ao homem que considera pagão (Figura 4).

Figura 4 – Fotografia ressaltando relações de poder e submissão



Fonte: O Pagador... (1962)

Mascelli (2010) fala sobre como o ângulo da câmera determina tanto o que é abrangido pelo plano, bem como o ponto de vista do público e, por isso, a seleção de ângulos é um fator extremamente importante. O autor explica sobre essa inclinação de câmera em *plongée* e em como ela diminui o personagem em relação ao cenário, ou por suas ações, ou, ainda, como causa um efeito de diminuir o prestígio, tirar a honra ou causar sensação de derrota da personagem, enquanto o *contraplongée* causa efeito contrário. Para objetos religiosos ou arquitetura sacra, mais especificamente, a angulação pode causar assombro, pois, o espectador é colocado numa posição inferior e, em *O pagador de promessas*, essa angulação é levada ao limite quando Zé, já morto, finalmente consegue ter sua cruz colocada dentro da igreja (Figura 5).

Figura 5 – Ângulo em supino (ângulo de 90° de baixo para cima) colocando o símbolo religioso em superioridade máxima.



Fonte: O Pagador... (1962)

Nesse plano, se, além de considerarmos as escolhas de câmera, também analisarmos a narrativa do filme e partirmos de um embasamento religioso, a foto parece exaltar um poder divino tão grande que nada mais se coloca entre Deus e seu filho, Zé do burro, e que a força da fé supera

qualquer adversidade, pois a fé do fazendeiro era tão grande que nem a morte conseguiu impedi-lo de cumprir sua promessa para Iansã/Santa Bárbara de colocar a cruz na Igreja.

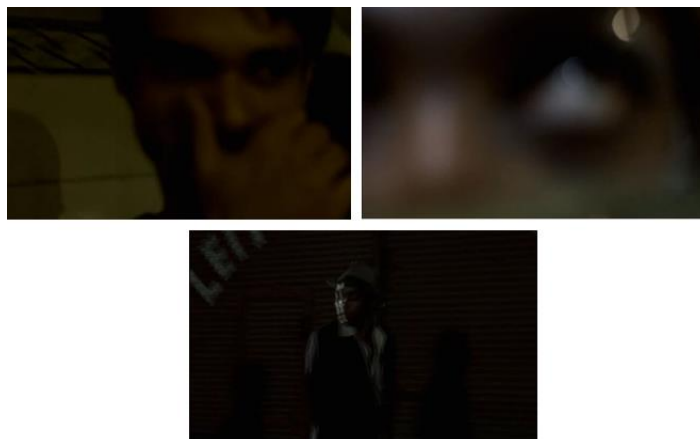
A breve análise aqui feita sobre o filme *O pagador de promessas*, mostra como dentro de todo um formalismo técnico pode-se também incluir subtextos abstratos na obra e enriquecer as possibilidades de participação do público.

MADAME SATÃ – A FOTO DO SUBMUNDO

Uma coprodução entre Brasil e França, o filme aborda diversas questões sociais ao trazer para as telas a chamada cultura marginal urbana na pele do protagonista, o transformista João Francisco dos Santos (Lázaro Ramos). Com direção de Karim Aïnouz e fotografia de Walter Carvalho, *Madame Satã* (2002) conta a história de um transformista do Rio de Janeiro no ano de 1932 que sonha em se tornar um grande astro dos palcos, mas, com um temperamento difícil, João vive se envolvendo em problemas nas ruas e com a polícia. Integrado à narrativa biográfica da personagem, o filme aborda questões relacionadas ao submundo da boemia - uso de drogas, álcool, prostituição, violência -, homossexualidade e preconceitos de classe, raça e gênero.

Diferentemente de em *O pagador de promessas*, a fotografia de *Madame Satã* não é tão agradável aos olhos. Naquele, as imagens limpas e bem equilibradas visualmente permitem pleno entendimento dos elementos enquadrados, enquanto neste, a proximidade dos planos, o balanço de uma aparente câmera na mão, o excesso de movimentos de câmera e a utilização de foco curto, resultando, muitas vezes, em imagens embaçadas que acabam causando um certo desconforto (Figura 6).

Figura 6 – Uso de foco curto e planos próximos – imagem embaçada e pouca definição



Fonte: O Pagador... (1962)

Walter Carvalho também consegue trabalhar a câmera para direcionar o olhar do espectador para o que deve ser observado, ao mesmo tempo que mantém um equilíbrio visual na imagem (Figura 7) e muitas vezes movimenta-se por entre as personagens de forma tão próxima que acabamos nos sentindo parte do momento vivido em cena.

Figura 7 – Enquadramentos no quadro limitando/direcionando o olhar e equilíbrio na composição das imagens.



Fonte: O Pagador... (1962)

Técnica de enquadramento dentro do próprio plano é facilmente perceptível, mas o equilíbrio na composição da imagem, como a mostrada no canto inferior direito da figura 7, reforça ainda mais o conhecimento técnico do fotógrafo. Em um enquadramento praticamente simétrico, as linhas dos muros, escadas e ruas fazem com que o olhar percorra o quadro até o fundo da

imagem, onde a ação da cena está ocorrendo. Para equilibrar os dois lados da imagem, enquanto a chegada da polícia ocorre na parte direita, na esquerda tem-se duas pessoas em situação de rua e uma luz de rua que mantêm os dois lados da imagem com o mesmo peso visual.

Walter Carvalho elabora o discurso fílmico por meio de planos desfocados, planos muito próximos e movimentos excessivos de câmera com o objetivo de construir determinados significados. Se contextualizarmos a vida de João Francisco, percebemos que escolhas da direção de fotografia reproduzem perfeitamente sua vida conturbada. Assim como a personagem, o público também acaba passando por muitos momentos em que não se consegue compreender/ver bem o que está acontecendo, como se as imagens acompanhassem os surtos psicológicos ou de embriaguez por entorpecentes de João. Outro elemento da foto que se comunica com a boemia e o submundo, em que a narrativa se passa e consegue repassar isso ao espectador, é a escolha de ambientes pouco iluminados e, em alguns momentos, com muitas sombras.

Walter Carvalho, neste filme, abre mão da decupagem clássica cinematográfica, transgredindo-a em benefício do efeito abstrato da narrativa para o público. Mascelli (2010), ao explicar sobre algumas escolhas de câmera e seus efeitos, diz que o uso de closes enfatiza o que é significativo na narrativa e que usá-los de forma inadequada pode confundir o público. Da mesma forma, o autor explica que o foco seletivo deve ser utilizado para atrair a atenção do espectador para o assunto mais importante, uma vez que o mesmo será mostrado em tela de forma nítida, enquanto todo o resto ficará fora de foco e, por tanto, não atrairá tantos olhares. O mesmo ainda diz que através de um tratamento de câmera subjetivo e distorcido, é possível transmitir ao público atitudes embriagadas, frenéticas ou insanas da personagem, e, conforme vimos na FIGURA 6 e conforme as escolhas de câmera durante o filme, é exatamente isso que a fotografia traz no filme e que se comunica tão bem com a realidade psicológica do personagem João.

Diferentemente também de *O pagador de promessas*, em *Madame Satã* a possibilidade do uso de cores é bem explorada de acordo com as sensações, sentimentos e até da própria personalidade do personagem principal. Com base em Heller (2013), pode-se inferir que em alguns momentos do filme, o uso de uma iluminação mais amarelada, quase dourada, remete ao glamour e ao luxo que João espera da vida de performer; o uso de elementos vermelhos pode fazer relação com as suas paixões, fúria e ódio; e os tons verdes, também muito presente na paleta de cores, associado com elementos marrons e com a escuridão (preto), podem causar a sensação de algo intragável, ao mesmo tempo em que o verde é uma cor relacionada à esperança.

No caso desse filme, o conhecimento sobre as técnicas fotográficas, por parte do diretor de fotografia, permite que ele rompa com as regras e formalidades para inserir nas imagens sensações abstratas para o público. Como espectador, o conhecimento sobre técnicas fotográficas

pode permitir que as escolhas estéticas sejam reconhecidas e compreendidas, entendendo, portanto, o quão elaborado é o discurso fílmico para a construção do universo por ele representado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo dessas breves análises da fotografia dos filmes *O pagador de promessa* e *Madame Satã* e dos aspectos aqui levantados, podemos refletir acerca da explicação Edgar-Hunt *et al.* (2013) sobre como a escolha de planos e formas de utilização da câmera podem trabalhar direta ou indiretamente sensações, intenções, significados, sentimentos de personagens ou do próprio público. Alguns detalhes podem ser tão sutis que, em um primeiro momento, ao menos conscientemente, podem passar despercebidos, mas, quando notados, agregam valores narrativos que enriquecem a obra de diferentes maneiras, inclusive poeticamente.

Conforme pudemos ver nesse artigo, o conhecimento sobre linguagem do cinema e aspectos da fotografia permite que a autora acesse mais camadas das obras, ao analisá-las, do que se não o tivesse. Ao identificar nas imagens elementos passíveis de agregarem sentido, seu próprio conteúdo pessoal fica mais acessível e estimulado para encontrar as relações das escolhas de fotografia com o que é dito de forma mais ampla na narrativa ou mesmo com o mundo pessoal e interior das personagens.

Sobre o conteúdo pessoal do espectador, podemos refletir também sobre o que disse Umberto Eco (1994) ao colocar o leitor/espectador como parte da narrativa. Algumas percepções e significados só são conscientemente inferidos a partir de um conhecimento prévio sobre técnicas de fotografia, montagem, utilização de luzes/sombras e cores e também a partir do exercício de revisitar uma mesma obra mais de uma vez.

Quando assistimos um filme pela primeira vez, tomamos conhecimento de seu enredo, contexto e desfecho. Quando assistimos uma segunda vez, já sabendo dos acontecimentos narrativos, conseguimos reparar, compreender e significar de forma diferente elementos presentes nas imagens ou até mesmo nos sons. E a cada novo significado, outros vão surgindo, dando as vezes a sensação de que não importa quantas vezes assistiremos uma obra, algo novo/diferente sempre poderá ser explorado.

Nesse sentido, mais uma vez podemos recorrer à Umberto Eco (1994), que, em seu livro, diz que, para saber como uma história termina, basta lê-la (assisti-la) uma vez, mas, para se tornar um leitor maduro, é preciso às vezes ler algumas histórias incessantemente para, então, entender o que o autor queria de nós, como parte da narrativa.

Em suma, o que se pretende ressaltar com esse artigo, não é apenas a necessidade de se conhecer técnicas de foto e de entender o roteiro e os personagens de um filme para, então, fazer as escolhas de câmera durante a filmagem. O que se pretende destacar é a importância do público como parte ativa da obra e ressaltar como saber ler uma imagem pode ser significativa. Em um mundo onde cada vez mais produtos imagéticos são consumidos das mais diversas formas, ter a consciência de que uma imagem pode possuir diversos discursos abstratos nos torna mais críticos e alertas em relação a fotografia e seus subtextos, tanto como criadores de audiovisual quanto como consumidores.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EDGAR-HUNT, Robert. **A linguagem do cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. 1 ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- MACHADO, Ludmila Ayres. **Design e narrativa visual na linguagem cinematográfica**. 2009. 164f. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo (USP), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2009.
- MADAME SATÃ. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Donald Ranvaud, Marc Beauchamps, Mauricio Andrade Ramos, Vincent Maraval, Walter Salles. Intérpretes: Lázaro Ramos, Marcelia Cartaxo, Flavio Bauraquí, Renata Sorrah, Feliipe Marques, Emiliano Queiroz, Floriano Peixoto e outros. Brasil – França: 2002.
- MASCELLI, Joseph V. **Os cinco C's da cinematografia: técnicas de filmagem**, São Paulo: Summus Editorial, 2010.
- O PAGADOR DE PROMESSAS. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. Elenco: Leonardo Villar, Gloria Menezes, Dionísio Azevedo, Geraldo Del Rey, Norma Bengell, Othon Bastos, Antonio Pitanga, Milton Gaúcho. Brasil: Distribuidora Embrafilme, 1962.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos).
- SHORT, Maria. **Contexto e Narrativa em Fotografia**. São Paulo: GG Brasil, 2013.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

Title

Madame Satã and *O Pagador de Promessas*: filmic photography and the spectator.

Abstract:

In A movie, the direction of photography is in charge of turning the ideas of a script into reality, from the aesthetic concept defined by the movie director. The choice for lighting, takes, angles and the movement of the camera aim the construction of the filmic narrative as well as its comprehension by the spectator. Nevertheless, beyond technical issues, it is important to consider that this spectator is part of the construction of filmic meanings according to their own knowledge. In order to elucidate how photography details add information to the work, beyond bibliographical references on the subject, the movies *O pagador de promessas* and *Madame Satã* are analyzed from a more superficial approach, and comparing how the author's knowledge on photography interferes in her comprehension about camera and lighting choices, allowing her to participate more actively on the narrative. Reflections about the different layers of information inside a movie take and how spectators can infer more abstract knowledges, depending on their own understanding about technical choices of what can be seen on screen, highlight the importance of knowing how to read an image.

Keywords

Filmic photography; Cinematographic narrative; *O pagador de promessas*; *Madame Satã*.

Recebido em: 07/04/2019.

Aceito em: 24/04/2019.