

**A IMAGEM DA CULTURA E A CULTURA DAS IMAGENS:
UMA ABORDAGEM AO FILME *ESELHO D'ÁGUA***

*THE IMAGE OF CULTURE AND THE CULTURE OF IMAGES:
AN APPROACH TO THE FILM *ESELHO D'ÁGUA**

*LA IMAGEN DE LA CULTURA Y LA CULTURA DE LAS IMÁGENES:
UNA APROXIMACIÓN A LA PELÍCULA *ESELHO D'ÁGUA**

*Original recebido em: 26 de dezembro de 2023
Aceito para publicação em: 24 de setembro de 2024
Publicado em: 15 de novembro de 2024*

Aline dos Santos
Camila Lacerda Lopes
Henrique Denis Correia dos Santos
Beatriz Souza Carvalho

A lista completa com informações dos autores está no final do artigo •

RESUMO

O estudo aborda o filme *Espeho d'Água - Uma viagem no Rio São Francisco* enquanto um dispositivo da cultura das imagens, ao mesmo tempo em que apresenta imagens de culturas. A partir da cinematografia (Mascelli, 2012; Brown, 2012), observa-se a tríade i) imagens do invisível e direção de fotografia (Almendros, 1992); ii) imagens do que está por desaparecer e a direção de arte (Hamburger, 2014) e iii) o papel questionador daquele que fotografa, entre a beleza e a denúncia, junto a comunidades ribeirinhas. Destaca-se que a direção de fotografia intensifica o sentido mais pela sugestão do que pela informação; que a direção de arte promove o patrimônio quando o apresenta como cenário e quando o reconstrói como manifestação imaterial que deixou de existir; que a pessoa fotógrafa pode aliar ao registro das belezas naturais as mazelas pelas quais as cidades fluviais passam em nome de um modelo de desenvolvimento que não considera a sustentabilidade.

Palavras-chave: Cinematografia; Fotografia; Cultura ribeirinha.

ABSTRACT

The study addresses the film *Espeho d'Água - Uma viagem no Rio São Francisco* as a device of the culture of images, while at the same time presenting images of cultures. Based on cinematography (Mascelli, 2012; Brown, 2012), the triad is observed: i) images of the invisible and the photography direction (Almendros, 1992); ii) images of what is about to disappear and the art direction (Hamburger, 2014); and iii) the questioning role of the photographer, between beauty and denunciation, together with riverside communities. It is highlighted that photography direction intensifies the meaning more through suggestion than through information; that art direction promotes heritage when it presents it as a setting and when it reconstructs it as an immaterial manifestation that has ceased to exist; that the photographer can combine the recording of natural beauty with the hardships that river cities face in the name of a development model that does not consider sustainability.

Keywords: Cinematography; Photography; Riverside culture.

RESUMEN

El estudio aborda la película *Espelho d'Água - Uma Viagem no Rio São Francisco* como dispositivo de la cultura de las imágenes, al mismo tiempo que presenta imágenes de culturas. Desde la cinematografía (Mascelli, 2012; Brown, 2012), se observa la tríada: i) imágenes de lo invisible y la dirección fotográfica (Almendros, 1992); ii) imágenes de lo que está a punto de desaparecer y la dirección de arte (Hamburger, 2014) y iii) el papel cuestionador del fotógrafo, entre la belleza y la denuncia, junto a las comunidades ribereñas. Llama la atención que la dirección fotográfica intensifica el significado más a través de la sugerencia que a través de la información; que la dirección de arte promueve el patrimonio cuando lo presenta como escenario y cuando lo reconstruye como una manifestación intangible que ha dejado de existir; que el fotógrafo pueda combinar con el registro de la belleza natural los problemas que atraviesan las ciudades ribereñas en nombre de un modelo de desarrollo que no considera la sostenibilidad.

Palabras-clave: Cinematografía; Fotografía; Cultura ribereña.

1. INTRODUÇÃO

O filme *Espelho d'água – uma viagem pelo Rio São Francisco* (2004) é uma produção brasileira com direção de Marcus Vinicius Cezar, direção de fotografia de José Tadeu Ribeiro e direção adicional de Jacques Cheuiche e direção de arte de Oscar Ramos. O longa-metragem de 110 minutos foi realizado com patrocínio da Codevasf, Eletrobrás, Chesf, Banespa e Petrobrás, por meio da Seleção Extraordinária 2003 para projetos de longa-metragem em parceria com o Ministério da Cultura.

Trata-se de um drama com toques de documentário. Ao tempo em que narra o protagonismo do rio e o cotidiano das comunidades ribeirinhas, apresenta lendas, encantados, premonições, ritos de nascimento e morte que emanam da cultura das cidades fluviais.

O método empregado é de análise fílmica (Penafria, 2009). Pela descrição de cenas selecionadas, articulações entre escolhas de linguagem e sentidos são propostas.

Interessa a maneira como o filme, produto da cultura das imagens, elabora imagens da cultura. A partir da direção de fotografia, discute-se as formas de comunicar o invisível; a partir da direção de arte, discute-se a presença do patrimônio material e imaterial; a partir do labor fotográfico, discute-se a crítica através das imagens.

2. CONHECENDO O FILME

Espelho d'água é o primeiro longa-metragem de Marcus Vinicius Cezar, carioca que atua como roteirista, diretor, criador de conteúdos e audiovisual. Sua carreira é marcada pela teledramaturgia, dirigindo séries, mas também programas ao vivo, shows e festivais. Apreciador

da arte das viagens, Marcus Vinicius Cezar lança um olhar particular sobre a relação entre diversidade cultural e meio ambiente.

Essa predileção está presente nesse filme, gravado em Penedo (Alagoas), Saúde, (Sergipe) e Bom Jesus da Lapa (Bahia). Seu depoimento na aba “Extras” da versão em DVD do filme apresenta *Espelho d’água* como “uma fábula contemporânea do tempo, história e a vida de um povo que veio da água”. O filme aborda a cultura ribeirinha de diferentes regiões pelas quais as águas do Rio São Francisco se estendem rumo ao mar.

Na narrativa, Henrique (Fábio Assunção), um jovem fotógrafo carioca, se instala em uma comunidade para produzir um novo fotolivro. Ele aluga uma casa de Penha (Regina Dourado), rezadeira, parteira, mãe, avó, lavadeira no rio. Quando Henrique comunica a Penha que sairá a campo para fotografar outro trecho do rio, ela pressente perigo e pede ao jovem que a ajude a cumprir uma promessa, depositando uma cabaça com oferendas nas águas do rio para que a correnteza a faça chegar a Bom Jesus da Lapa.

De fato, dessa vez, Henrique parte para campo bastante desconfortável com a crítica que recebeu de Candelário (Severo D’Acelino), um líder comunitário que alertou a comunidade, na praça pública, sobre o risco ambiental que o rio estava correndo. Incomodado por ver Henrique fotografando seu ato político, Candelário o confrontou: “nas suas fotos o rio está sempre bonito, mas por baixo do espelho d’água, ele está morrendo e ninguém faz nada” (2004, 14min11s). Para Candelário, Henrique é apenas mais um explorador em busca dinheiro, enquanto a comunidade sofre pela escassez de peixes e diminuição do volume de águas.

Henrique parte e sua noiva, Celeste (Carla Regina), editora de uma revista no Rio de Janeiro, viaja ao Nordeste com o intento de surpreendê-lo. Ao chegar à casa de Henrique e perceber o desencontro, Celeste se assusta com a entrada do menino Tonho (José Ricardo) que busca, ansioso, uma bacia para o parto do seu irmão. Ela o segue até a casa de Penha para oferecer uma bacia de alumínio e recolher a bacia plástica de revelação fotográfica. Antes de qualquer apresentação, Celeste foi rudemente convocada a ajudar Penha no parto do seu segundo neto.

Celeste ainda passará por muitos choques culturais em viagem pelo rio para encontrar Henrique. Ela contrata o serviço de Abel (Francisco Carvalho), antigo remeiro, para chegar até Henrique. Abel presta o serviço com uma lancha, na qual ata sua canoa, Sidó (narrada por Chica Carelli). Abel apresenta a Celeste as crenças e tradições dos ribeirinhos, se esforçando para ajudar a passageira, em especial depois da notícia de que a embarcação em que Henrique viajava sofreu um grave acidente.

Celeste e Abel recebem reforços pelos pontos de parada, de modo que a comitiva agrega Zé da Carranca (Aramis Trindade), repentista e vendedor de carrancas, e Olavo (Charles Paraventi), lancheiro e amigo de Henrique. Pistas são dadas por Almerinda (Prazeres Barbosa), Cipriano (Rogério Costa) e pelo Velho do Rodeador (Perry Salles). A busca se finda em Bom Jesus da Lapa, cidade na qual a cabaça da promessa de Penha foi recolhida por um remeiro e depositada no Santuário homônimo.

Convém não esperar do *road movie* fluvial uma representação literal da cultura ribeirinha. O filme apresenta pontos de tensão entre as necessidades e tradições da comunidade à beira do rio e os impactos ambientais, sociais, políticos e econômicos da exploração das águas para atender às demandas da vida urbana contemporânea.

Espelho d'água foi exibido nos festivais nacionais de Belém, Varginha e Recife e nos internacionais de Brasília, Cidade de Goiás e Miami. No Cine PE – Festival de Audiovisual (2004), em Recife, o filme recebeu os prêmios de melhor ator e atriz coadjuvantes na categoria filme de ficção para Francisco Carvalho e Regina Dourado. No *Miami Brazilian Film Festival* (2004), recebeu os prêmios de melhor fotografia e som direto e o Prêmio Especial TAM de melhor filme de ficção. A Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) ofereceu ao filme o Prêmio Margarida de Prata (*Silver Daisy Awards*) (2004). No Festival de MG (2004), recebeu prêmios de melhor ator, melhor direção de fotografia e melhor montagem.

3. CULTURA DAS IMAGENS

A cultura das imagens é recente se considerarmos a perspectiva da história da fotografia e do cinema em relação a outras linguagens, por exemplo, o desenho, a pintura e a gravura.

A série documental *Photo: a history from behind the lens* (Garcias; Neumann; Nahum, 2013) narra que Niépce, na França de 1826, obteve uma imagem totalmente pintada pela natureza. Àquele registro do real chamou “heliografia”; já Talbot, na Inglaterra, fez experimentos abstratos com plantas e paisagens, criando “desenhos fotogênicos”. Desde o princípio, houve na história da fotografia quem se interessasse pelo estudo do real e da memória e quem se interessasse pela imaginação, pela abstração do real e pela arte.

Em relação ao cinema (Costa, 2006), os primeiros filmes resultaram de experimentos científicos dos irmãos Lumière, também na França em 1895, voltados ao registro e estudo do real. Mas a relação da imagem com o que se considerava real logo se “elastecceu”, compondo um terreno fértil para a criatividade e a experimentação narrativa ficcional. George Meliès se destacou no uso da linguagem do cinema para a fantasia.

Sobre os gêneros documental e ficcional, Arlindo Machado (2019) rejeita os usos absolutos dessas classificações, afinal, muitos filmes documentais, a exemplo do clássico *Nanook, o esquimó*, de Robert Flaherty (1922), contaram com roteiro, direção de fotografia e de arte, ensaios, falas decoradas, encenações. Do mesmo modo, o filme ficcional, como *Sangue sobre a neve*, de Nicholas Ray (1960), também demandou pesquisas, estudos sobre época, acontecimentos históricos, modos de vida etc., fazendo da obra de ficção um objeto de estudos científicos e históricos. A flexibilidade leva à compreensão de que esses gêneros, embora aparentemente opostos, se tocam a todo instante.

Nessa linha de pensamento, o filme *Espelho d'água* é uma ficção entretecida por temas reais que se coadunam na sobrevivência da cultura interiorana das comunidades ribeirinhas face o modelo atual de desenvolvimento.

A “cultura das imagens” se refere a um traço contemporâneo em que a mediação entre as culturas se dá, muitas vezes, pelo consumo de bens culturais que tomam a imagem como suporte e linguagem (Canclini, 1997; Barbero, 1997). A cultura das imagens tem o cinema, o audiovisual, a fotografia e as redes sociais como parte elementar dos hábitos de pessoas de variadas culturas. Pelo consumo de imagens, pessoas se conectam, tecem afetos, formam redes de proteção e apoio cultural e político em diferentes partes do globo.

Nesses quase 200 anos de história, as linguagens das imagens estática e em movimento se desenvolveram, se estabeleceram entre os hábitos de consumo social cotidianos, se reinventaram e se abriram a um sem número de finalidades.

O que não mudou foi o caráter coletivo do labor cinematográfico: há profissionais de roteiro, produção, direção geral, de fotografia ou de arte, som, edição, entre muitas outras. Nesse artigo, as descrições e análises tem ênfase sobre a relação entre direção geral (DG), direção de fotografia (DF) e direção de arte (DA).

4. IMAGENS DA CULTURA

Espelho d'água materializa muitas imagens da cultura ribeirinha. A respeito da direção de fotografia, há imagens dos mitos e encantados, invisíveis aos olhos humanos. Quanto à direção de arte, há imagens do patrimônio material e imaterial. Quanto ao ofício de fotógrafo, há a personagem fotógrafa e há fotógrafos brasileiros que se dedicaram à imagem crítica de cidades submersas em razão de Usinas Hidrelétricas.

4.1 Imagens do invisível

A direção de fotografia de *Espelho d'água* é assinada por José Tadeu Ribeiro, fotógrafo mineiro nascido na década de 1950, conhecido por trabalhar com diretores de cinema e televisão no Brasil – Eduardo Escorel, Júlio Bressane, Jorge Furtado, Carla Camurati e Murilo Sales, por exemplo. Assina a direção de fotografia adicional Jacques Cheuiche, fotógrafo carioca atuante desde os anos 1980, também conhecido por fotografar filmes publicitários.

A respeito de *Espelho d'água*, José Tadeu Ribeiro afirma, nos Extras do DVD, que o filme “mexe muito com o imaginário popular e também aborda as denúncias da situação atual do rio São Francisco. Procurei uma fotografia que abrangesse esses dois aspectos: um tom mágico, lúdico, de fábula, das histórias narradas, inclusive por uma canoa que fala, e a crueldade das transformações que o rio vem sofrendo”.

Em geral, a DF trata de “descobrir uma atmosfera visual diferente e original para cada filme” (Almendros, 1992, p. 16). Em específico, a DF seleciona entre suas ferramentas – luzes, texturas, contrastes, enquadramentos, movimentos, ângulos, profundidade cromática, dentre muitas outras – aquelas que melhor comuniquem o conteúdo do roteiro. Para tornar presentes personagens oriundos de mitos e lendas, além de ritos e crenças do imaginário da cultura popular brasileira¹, a DF se valeu de diferentes instrumentos de linguagem.

Para apresentar Sidó, personagem-canoa que Abel ganhou de seu pai quando criança, a DF optou por integrá-la à paisagem natural e, na sequência, recortá-la, dando-lhe centralidade.



Figura 01 e 02 – Sidó, a narradora. Fonte: *prints* do filme *Espelho d'água - Uma viagem no Rio São Francisco* (2004).

Sidó tem a faculdade de conversar com Abel e com o espectador atuando como narradora da trama. O uso de planos abertos, começando pelo plano geral (Figura 01), faz a canoa parecer diminuta em meio a vastidão das águas do rio, integrada à paisagem como um pequeno ponto. Os planos vão sendo fechados, ficando mais próximos (Figura 02), o que a coloca em evidência

¹ No Brasil, a proteção dessas manifestações culturais é assegurada pela Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, e pelo Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI).

– não há como duvidar de que a voz *off* rouca e envelhecida seja da canoa, portanto, uma entidade inteligente.

A segunda escolha de linguagem é a angulação de câmera do tipo plongê (Mascelli, 2010, p. 46), apontada do alto para baixo, oferecendo um ponto de vista a partir de um plano superior (Figuras 01 e 02). À época de realização do filme, equipamentos como drones ainda não eram usuais, mas os planos aéreos são constantes no filme. Esse tratamento visual estabelece uma ponte entre o divino e o humano, uma vez que o espectador vê Sidó como se estivesse no lugar de uma divindade – daí o nome “plano do olho de Deus” (Brown, 2012, p. 64). Ao mesmo tempo, também estabelece uma ponte entre a canoa e o sobrenatural, especialmente com plano conjunto (Figura 02), pois imprime sobre o a figura não-humana o poder narrador.

O segundo recorte de análise é um objeto de cena que materializa uma promessa feita por Penha em favor Henrique. O costume de deitar oferendas ao Bom Jesus da Lapa em uma cabaça contando com o rio para chegar ao destino milagroso ainda é presente na comunidade. Um acidente acontece com o barco que levava Henrique: o deslizamento da cabaça sobre as águas (Figuras 03 e 04) costura o processo de busca pelo protagonista, sugerindo também o tempo de duração dessa busca.



Figuras 03 e 04 – Cenas do trajeto da cabaça pelo curso do Velho Chico. Fonte: *prints* do filme *Espelho d'agua - Uma viagem no Rio São Francisco*.

Enquanto ela navega sob a luz noturna (Figura 03), embebida em tons azuis produzidos provavelmente pelo recurso da noite americana (Andrade, 2023, p. 59)², não se tem notícias consistentes sobre Henrique. A iluminação em contraluz desenha uma silhueta lateral na cabaça, o que contribui com a sensação de noite na imagem. Os planos são fechados e a silhueta iluminada destaca o objeto de cena do plano de fundo, simulando também a luz do luar. Há cenas em que a cabaça é envolta em brumas, que turvam a visão do espectador.

² Quando a pessoa fotógrafa tira alguns *stops* de luz da imagem pelo fechamento do diafragma ou insere um filtro azulado na lente da câmera, filmando de dia como se fosse noite.

À medida em que confirmações de vida chegam, as imagens mudam de característica: os planos ficam abertos e a luz do dia enche as águas de brilho (Figura 04), sugerindo que a correnteza conduz a cabaça até o destino final. Sob a luz diurna, as imagens são iluminadas por uma cor dourada, como a da *golden hour*³.

Essa relação entre dia e noite, compõe um jogo de cena no qual o ambiente escuro e turvo remete às ideias de risco, inacessibilidade e morte, enquanto que o ambiente claro e brilhante aponta para a salvação, acessibilidade e vida.

O terceiro recorte é da busca de Tonho pelo “bicho d’água”. Enquanto a criança brinca com um barquinho, Sidó diz que o encantado está logo ali ao lado (Figura 05). O plano é aberto, mostrando Sidó, Tonho e o borbulhas do ser em movimento. A câmera está em ângulo contraplongê (Mascelli, 2010, p. 50), sugerindo que o ponto de vista do espectador está na linha d’água, abaixo do de Tonho, vendo antes dele o que se passa sob as águas. Na sequência, um primeiro plano em ângulo plano sinaliza que ele percebeu a companhia mítica (Figura 06). O menino tem por meta olhar bem firme nos olhos do encantado e por isso mergulha com olhos abertos em sua direção (Figura 07). Em lugar de ver o seu campo visual, vemos o menino sob as águas turvas em um primeiro plano, como se estivesse vis a vis com o encantado.



Figuras 05, 06, 07 e 08 – Tonho percebe e busca pelo bicho d’água. Fonte: *prints* do filme *Espelho d’água - Uma viagem no Rio São Francisco* (2004).

³ A chamada “hora mágica” se refere às luzes naturais do amanhecer e do entardecer cujos tons róseos e dourados suscitam emoções mais profundas (Prakel, 2008, p. 60-64).

No contracampo (Figura 08), apenas borbulhas e espumas são capturadas com câmera submersa em contra-plongê. É uma sequência que se vale da linha d'água, ora com câmera à tona, ora submersa. Ainda que não revele o corpo do encantado à criança ou ao espectador, as borbulhas e espumas vistas sob a água comunicam que o encantado esteve ali.

Por fim, destaca-se a visão sobrenatural de Abel. Enquanto se preparava para dormir à beira-rio, Abel olhou fixo para o rio e seu rosto foi alcançado por uma luz de alta temperatura de cor (Figura 09). A fonte dessa luz não pode ser natural, pois a personagem está sob a escuridão noturna, nem pode ser do ambiente urbano, que fica distante dali.



Figuras 09 e 10 – Abel tem uma miração. Fonte: *prints* do filme *Espelho d'água - Uma viagem no Rio São Francisco* (2004).

No contracampo (figura 10), remeiros atravessam o rio a canoa, sob uma luz de baixa temperatura de cor. Diferente da luz do luar, aquela claridade não se reflete sobre as águas, o que sugere tratar-se de uma visão imaterial.

O jogo de luzes com diferentes temperaturas de cor entre vidente e visão materializa uma ambiência não natural, imaterial.

4.2 Imagens do que está por desaparecer

O filme relaciona a mortandade do rio à inviabilidade da vida e de um modo de vida em suas margens. Esse modo de vida é caracterizado por um universo visual no qual as personagens são mergulhadas pela ação da DA, assinada por Oscar Ramos, artista plástico, designer e cenógrafo nascido no interior de São Paulo, em 1938, e falecido em Manaus, em 2019. O primeiro trabalho de Oscar Ramos como cenógrafo de cinema foi em parceria com Júlio Bressane, diretor com quem o fotógrafo José Tadeu Ribeiro também trabalhou.

Através de uma bagagem artística, técnica e criativa, a DA trata da “concepção do universo espacial e visual próprio a projetos artísticos que caracterizam-se pela situação de imersão do corpo no espaço, alimentando-se essencialmente dessa convivência” (Hamburger,

2014a, p. 26). É a DA que elabora a cenografia, os figurinos, as maquiagens, paletas de cores, ambientações, objetos de cena, a pesquisa sobre tipos arquitetônicos e métodos de construção de cada época e lugar, assim como os meios de transporte, as tipografias, as estamparias, as decorações de interiores, entre outros elementos.

Espelho d'agua - Uma viagem no Rio São Francisco está na lista de roteiros que “constroem suas narrativas de tal maneira que os cenários atuam como personagens” (Hamburger, 2014b, p. 33). O rio-cenário é uma das personagens principais da obra: é em torno dele que tudo acontece. Em relato disponível nos “extras”, o DG afirma que desde a elaboração do roteiro já se pretendia mostrar as belezas naturais, o patrimônio histórico, a cultura ribeirinha e o desaparecimento de costumes locais.

Parte desse objetivo é alcançado mostrando o trabalho de fotógrafo do protagonista do filme. Em seus voos de helicóptero, Henrique apresenta a beleza e a imensidão do rio São Francisco. A DA e a DF optam pela paisagem natural e pelo uso da câmera subjetiva (Mascelli, 2010, p. 20), respectivamente, a qual nos coloca “dentro” dos olhos de Henrique (Figura 11).



Figura 11 – Imagem vista da câmera de Henrique durante voo de helicóptero. Fonte: *prints* do filme *Espelho d'agua - Uma viagem no Rio São Francisco* (2004).

Nos extras, o diretor explica que a DA buscou interferir o mínimo possível na visão do modo de vida local: “era como se fosse, quase, se a gente tivesse chegando no local com a câmera e aquelas coisas estivessem acontecendo ali”.

Um exemplo está na primeira aparição de Candelário. A personagem militante discursava em praça pública enquanto Henrique estava em ligação com Celeste ali defronte. Ele decide fotografar o protesto (Figura 12), mas o ativista percebe o que se passa, vai em direção a Henrique, toma sua câmera e diz que o falseamento de suas fotos através da beleza sombreia as mazelas que o rio e a comunidade vêm passando.



Figuras 12 e 13 – Henrique fotografa Candelário em ação ativista. Fonte: *prints* do filme *Espelho d'água - Uma viagem no Rio São Francisco* (2004).

Através de um *raccord* de olhar (Figuras 12 e 13), o espectador tem o mesmo ponto de vista do fotógrafo. Possivelmente, a inserção dos elementos gráficos que remetem ao visor da câmera (Figura 13) foi ação da DA para dar ao espectador maior proximidade com o olhar do fotógrafo sobre o fotografado.

A praça é um local típico de encontros sociais e também de protestos. Até meados dos anos 2000, os “orelhões” eram bastante comuns também em praças públicas. A locação e o objeto telefônico reforçam a época em que o filme foi gravado/em que a história se passava. Também os figurinos das personagens comunicam diferenças: Henrique, informal, usa camiseta de malha e colete de fotógrafo; Candelário, que fala sério ao seu povo, usa camisa de algodão em estampa xadrez. Por meio desses recursos de cenário, objetos de cena e figurinos, a DA demarca o contraste dos modos de vida nativo e estrangeiro.

As vestimentas de algodão também estão presentes em corpos femininos na cena em que Penha e sua filha, Ana, juntam-se a outras mulheres no rio. Destaca-se, na DA, o uso de bacias em alumínio ou plásticas e o uso de um pano torcido entre a cabeça das lavadeiras e a bacia para facilitar o transporte dos materiais limpos às casas (Figura 12). Como retrato do cotidiano local, as mulheres realizam essas atividades no mesmo horário: o rio-personagem é também um ponto de encontro e a cantoria coletiva – um patrimônio imaterial – ameniza a dureza do trabalho.



Figura 12 – Penha e sua filha partem do rio após lavarem roupas. Fonte: *prints* do filme *Espelho d'água - Uma viagem no Rio São Francisco* (2004).

A cena registra o que pode deixar de existir: a atividade coletiva das lavadeiras ribeirinhas devido ao impacto ambiental decorrente, entre outros motivos, da implantação de companhias hidrelétricas em diferentes trechos do rio. Dados do projeto Mapeamento anual do uso e cobertura da terra no Brasil (Mapbiomas, 2022, p. 8) mostram que a superfície de águas do São Francisco diminuiu em 50% nos últimos 30 anos.

A DA também toma o patrimônio material para cenário, pois “a época e a localização geográfica da narrativa são dados transmitidos visualmente também pela arquitetura e pela paisagem” (Hamburger, 2014b, p. 35). Celeste, de táxi, contempla a paisagem histórica enquanto o espectador a acompanha sob um ponto de vista mais amplo.



Figura 13 – Cenário regional. Fonte: *prints* do filme *Espelho d'água - Uma viagem no Rio São Francisco* (2004).

Telhados de época dos sobrados e igreja com cores vibrantes nas fachadas, linhas brancas que contornam portas e janelas com balcões no casario antigo e a rua calçada com paralelepípedos (Figura 13) são referências à arquitetura colonial portuguesa. Esse é um indicativo de que a narrativa se passa no presente, em uma cidade histórica brasileira preservada.

Quanto ao patrimônio imaterial, há a cena em que a comunidade presta homenagem a Candelário, pescador e militante pela defesa do rio que, segundo o jornal impresso, foi encontrado morto. Para homenagear a “passagem” de Candelário, incontáveis cabaças iluminadas com velas são depositadas carinhosamente no rio (Figura 14), pontilhando de luzes o espelho d'água noturno.



Figura 14 – Homenagem a Candelário. Fonte: *prints* do filme *Espelho d'água - Uma viagem no Rio São Francisco* (2004).

Tratava-se de uma tradição da cultura ribeirinha que deixou de existir. Em relato nos “extras” do DVD, a DA conta que precisou recriar essa celebração, trazendo à tona uma memória que já não se materializava no cotidiano interiorano. Chama atenção que a personagem que aparece em plano médio nessa sequência seja Tonho, uma criança, que representa ali a vivência da transmissão da herança cultural para a nova geração.

4.3 Imagens questionadoras

Antes do contato com Candelário, Henrique fotografava apenas a beleza do Velho Chico. Após esse contato, ocorre uma mudança de direção do seu olhar.



Figuras 17 e 18 – Henrique fotografa a hidrelétrica. Fonte: *prints* do filme *Espelho d'água - Uma viagem no Rio São Francisco* (2004).

O fotógrafo passa a fazer fotos aéreas (Figura 18) de uma usina hidrelétrica no Rio São Francisco (Figura 17). As imagens da ação humana sobre a natureza incluem temas desconfortantes em seu projeto de fotolivro. A angulação em plongê, o plano geral e o movimento de câmera a partir de um helicóptero imprimem superdimensões ao problema revelado por Candelário.

A respeito da relação entre história e ficção, Jacques Rancière coloca que “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das

imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (Ranciére 2005, p. 59). Assim, o trabalho com as imagens é inerente à possibilidade de agir como agente histórico.

Um exemplo está no trabalho dos fotógrafos Pedro Motta, João Castilho e Pedro David, publicadas no livro *Paisagem submersa* (2008). O trabalho foi realizado durante uma viagem ao Vale do Rio Jequitinhonha, durante instalação da Usina Hidrelétrica de Irapé.

Sete municípios do Nordeste do estado de Minas Gerais foram parcialmente inundados para formar o lago da Usina Hidrelétrica de Irapé, construída no leito do rio Jequitinhonha, entre as cidades de Berilo e Grão Mogol. Comunidades ribeirinhas tiveram suas terras atingidas e mudaram-se para outras regiões. As fotografias que compõem este trabalho foram realizadas entre os anos de 2002 e 2007 (Mota; Castilho; David, 2008, p. 07).

Em *Paisagem Submersa*, pessoas, paisagens e objetos em um universo visual onírico compõe a denúncia da devastação social e cultural sofrida pela comunidade ribeirinha, assim como em muitas outras, impactadas pela implantação de usinas hidrelétricas.

As águas que simbolizavam a vida no leito do rio passam a simbolizar a ausência do chão, da terra então submersa do território de pertencimento daquela comunidade (Figura 19). O figurino de quem boia diverge de roupas de banho, informando que esse mergulho não foi proposital. O ângulo zenital em que a câmera capturou a imagem amplia o desconforto pois permite ver quase de perto a postura e feição de ausência de sentidos do modelo.



Figuras 19 e 20 – Imagens do fotolivro *Paisagem submersa* (2008).

Na segunda foto, uma pessoa negra, desnuda dos ombros à cintura, de porte físico quase esquelético, posa em plano médio portando um escafandro (Figura 20). O objeto representa a única condição para a permanência das pessoas no território ancestral submerso. Porém, o modelo não dispõe do macacão de borracha nem do duto de oxigênio para sobreviver sob as águas. Em síntese: não há qualquer condição de sobreviver naquele território inundado.

No filme, Henrique soma ao olhar ficcional que captura o belo um olhar político que aprisiona o objeto de conflitos, corroborando com o pensamento de Rancière de que a estética é um lugar de revolução política.

5. REFLEXÕES *PRO TEMPORE*

Os achados referentes à representação do mundo abstrato nas imagens evidenciam o uso da sugestão através da imagem em movimento, preterindo imagens literais. As escolhas da DG, da DF e da DA conseguem trazer materialidade a personagens e acontecimentos que não podem ser verificados no mundo concreto a não ser por efeito da fé.

A passagem de enquadramentos abertos a fechados, o posicionamento da câmera para baixo, a alternância entre iluminação noturna e diurna ou de iluminação noturna natural e sobrenatural, o cruzamento do olhar da criança do ângulo plano ao plongê, seguido do mergulho efetivo que fere a linha d'água – e a linha do visível – são recursos de linguagem que alinham na imagem a presença do invisível. São recursos que estimulam o espectador a participar, a completar a mensagem, usando da percepção visual e da imaginação para tornar verossímilante o que se vê na tela. Alziro Barbosa, em entrevista (Costa; Andrade, 2023, p. 48), afirma que quando a imagem inquieta o público, inserindo “pontos de interrogação no filme”, ocorre a ativação do imaginário do espectador e se ativa a potência de interpretação diante de imagens que mais escondem do que revelam.

Para a DA, a relação que se estabelece entre corporalidade e objetos no mundo formam “efeitos de presença” (Hamburger, 2014a, p. 17, grifos da autora). Já a mobilização do aparato cognitivo e afetivo do espectador na ordenação de memórias e emoções para a interpretação da obra produz “efeitos de sentido” (Hamburger, 2014a, p. 17, grifos da autora). Ao criar relações entre sujeitos e objetos no espaço fotográfico, a DA faz o espectador oscilar entre “efeitos de presença” e “efeitos de sentido”, atuando sobre a compreensão do sujeito, do social e do mundo ao qual se integra. Quanto à representação do patrimônio material e imaterial, os resultados indicam que a DA, a DG e a DF deram preferência ao uso de cenários históricos e paisagens naturais com o mínimo de intervenção sobre a luz natural; optaram por figurinos e objetos de cena (bacias de alumínio cheias de louças ou roupas, cabaça de promessa, candelabros artesanais) que comunicam uma ambiência cultural em risco de desaparecer.

Quanto ao ofício de fotógrafo, a personagem protagonista vive uma transição de intentos, indo do registro do real à imagem questionadora, política, a qual leva à reflexão, nesse caso, a respeito da proteção da cultura e das comunidades ribeirinhas.

Seja pelas imagens estáticas que Henrique produz no filme para seu fotolivro, seja pelas imagens que Motta, Castilho e David produziram para o livro *Paisagem submersa* (2008), seja pelas imagens em movimento do próprio filme, o espectador é convidado a refletir sobre pautas políticas urgentes.

REFERÊNCIAS

ALMENDROS, Néstor. **Días de una cámara**. Barcelona: Seix Barral, 1992

ANDRADE, Matheus. **A noite no cinema**: ensaios sobre direção de fotografia em cenas noturnas. João Pessoa: Editora UFPB, 2023.

BROWN, Blain. **Cinematografia** – teoria e prática: produção de imagens para cineastas e diretores. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

COSTA, Flavia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, F (org). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006

COSTA, Aline de Caldas; ANDRADE, Matheus José Pessoa. Cinematografia em cena noturna: a experiência de Alziro Barbosa. In: MALTA, Ana Carolina Roure; BONFIM, Felipe Correa; SANTOS JUNIOR, Paulo Souza dos; TEDESCO, Marina Cavalcante (Orgs). **Anais de textos completos do II MOVI**: Encontro Brasileiro de Fotografia em movimento. Rio de Janeiro, Ed. dos autores, 2023, p 46-60.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

ESPELHO d'água - uma viagem pelo Rio São Francisco. Direção: Marcus Vinicius Cezar. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2004. 1 DVD (110 min.), cor.

HAMBURGER, Vera Império. **O desenho do espaço cênico**: da experiência vivencial à forma. São Paulo: ECA/USP, 2014a. Dissertação.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena**: a direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: SENAC, 2014b.

MACHADO, Arlindo. **Outros cinemas**: formas esquissexóticas de audiovisual. São Paulo: Ribeiro edições, 2019

MAPBIOMAS. **Fact Sheet Bacia do São Francisco**. Dia Nacional em Defesa do rio São Francisco. Brasília, 2022. Disponível em: https://brasil.mapbiomas.org/wp-content/uploads/sites/4/2023/08/FSRioSaoFrancisco_03062022_ok3_1.pdf Acesso Dez/2023

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MASCELLI, Joseph. **Os cinco Cs da cinematografia**: técnicas de filmagem. São Paulo: Summus 2010

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**. 2009. Disponível em <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> Acesso Ago/2024

PHOTO: A History from Behind the Lens. Direção: Juliette Garcias, Stan Neumann, Alain Nahum. Documentário. 12 episódios. Tempo de duração: 25 minutos cada episódio. França: Camera lucida productions/ARTE France Centre Pompidou/Musé d'Orsay, 2013

PRÄKEL, David. **Iluminación**. Barcelon: Blume, 2008

Aline dos Santos

Possui doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade (2017) pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb). Professora adjunta da Universidade Federal do Oeste da Bahia (Ufob). É líder do Grupo de Pesquisa Imagens do Contemporâneo – (ICon – Ufob).

Camila Lacerda Lopes

Mestre em Teorias e Práticas Artísticas pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). É professora de fotografia, de Edição De Imagem E Vídeo na Infinity School, em Belo Horizonte.

Henrique Denis Correia dos Santos

Formando em Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Oeste da Bahia (Ufob). Designer Gráfico com ênfase em Marketing Digital.

Beatriz Souza Carvalho

Graduada em Artes Visuais, modalidade Licenciatura, pela Universidade Federal do Oeste da Bahia (Ufob). É membro do Grupo de Pesquisa Imagens do Contemporâneo – (ICon – Ufob).



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição-Não-Comercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional