

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA E SEXUALIDADE: UM ESTUDO SOBRE A CONSTRUÇÃO VISUAL DE COMBINAÇÕES SEXO-GÊNERO- DESEJO ABJETAS

*Cinematography and sexuality: a study
about the construction of visual abject
combinations sex-genre-desire*

Marina Cavalcanti Tedesco*

RESUMO

Os binarismos observados nas relações homem masculino/mulher feminina e heterossexualidade/homossexualidade têm embasado, historicamente, tanto as prescrições quanto as práticas da “boa” fotografia cinematográfica. Trata-se de pressupostos tão fortes para a direção de fotografia que se encontram incrustados na própria reflexão crítica sobre tal aspecto da área. É preciso, portanto, começar a desenvolver novos conceitos e categorias, a fim de compreender como a direção de fotografia participa da construção de discursos fílmicos sobre sexualidade e combinações sexo-gênero-desejo abjetas. Com o intuito de dar os primeiros passos nessa direção, propomos um estudo da trilogia do diretor argentino Marco Berger, composta por “Hawaii” (2013), “Ausente” (2011) e “Plan B” (2009).

Palavras-chave: Direção de fotografia. Sexo. Gênero. Abjeção. Marco Berger.

* Doutora em Comunicação, professora no Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF) (RJ) e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na mesma instituição. E-mail: ninafabico@yahoo.com.br

Revisão técnica e ortográfica: Caio de Freitas Paes

Data da submissão: 2/2/2016

Data da aprovação: 28/3/2016

ABSTRACT

The binarism perceived in relations masculine man/feminine woman and heterosexuality/homosexuality has grounded, historically, both prescriptions and practices of the “good” cinematographic photograph. These are strong assumptions to the cinematography direction, which are inlaid on the very critical reflection of this aspect of the are. Therefore, is necessary to develop new concepts and categories to understand how the cinematography direction joins the construction of filmic discourse about sexualities and sex-genre-desire abject combinations. In order to take the first steps onto this direction, we propose a study of the trilogy of the Argentine director Marco Berger, composed with “Hawaii” (2013), “Ausente” (2011) and “Plan B” (2009).

Keywords: Cinematography. Sex. Genre. Abjection. Marco Berger.

Introdução

Neste trabalho pretende-se apresentar os desdobramentos de uma pesquisa sobre a direção de fotografia cinematográfica e audiovisual e seus atravessamentos de gênero e sexualidade, a qual tem início com uma tese de Doutorado (O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial). Partindo do entendimento de que as técnicas não são neutras, mas “um conjunto de meios instrumentais e sociais” (SANTOS, 2006, p. 29) desenvolvido a partir de um saber – e o saber, como demonstrou Foucault em diversos momentos de seus estudos, não pode ser pensado fora das relações de poder –, nos propusemos a explicitar alguns dos pressupostos que embasaram a constituição do *como fazer* hegemônico da captação de imagens em movimento.

Após a leitura de diversos manuais de cinematografia redigidos e publicados entre 1930 e 2000 e de muitas entrevistas e memórias de diretores de fotografia, constatamos que, historicamente, as prescrições para se registrar de maneira *correta* a imagem de uma pessoa têm variado em função de ela ser homem ou mulher.

Tal aspecto fica bastante evidente ao longo de *50 anos luz: câmera e ação*, livro lançado por Moura, um dos principais fotógrafos de cinema e audiovisual do Brasil, em 1999. Nele, o autor afirma:

Quando usar um contraluz¹ difuso, porém, já que ele é normalmente duro e direto? Em dois casos: primeiro, quando ele for tocar no rosto da atriz... Quando esse contraluz, direto e duro, toca a face das atrizes, é uma catástrofe. Se essa luz tocar a bochecha da atriz, vinda assim, por trás e frisante, estará na sua pior direção e revelará volumes e relevos até então insuspeitados. Qualquer imperfeição na pele aparecerá como um caso para o dermatologista... Seu uso é mais necessário do que parece à primeira vista. Em muitos mais casos do que se pensa, é preciso sacrificar a força necessária ao contraluz em favor da beleza, indispensável à atriz. (MOURA, 2005, p. 132-134).

Se a beleza (e, mais especificamente, a beleza das mulheres brancas, jovens e magras) era indispensável a uma atriz, nem sempre era esse o caso do ator. “As marcas no rosto de um homem são como as divisas de um soldado, são conquistadas. Elas significam caráter; portanto, nós não devemos tentar eliminá-las, uma vez que nos closes masculinos é exatamente isso que nós ambicionamos”.² (ALTON, 1997, p. 113).

Contudo, as técnicas da *boa* direção de fotografia não orientavam o fotógrafo cinematográfico a construir para as mulheres uma imagem suave, delicada, sem sombras densas e grandes contrastes apenas para que a pele de seu corpo e, em especial, do rosto, ficasse para sempre jovem e livre de eventuais imperfeições. Elas pretendiam, também, construir uma visualidade em consonância com certo ideal de feminilidade, segundo o qual as mulheres – ou ao menos as *boas* mulheres, as mulheres *de verdade* – seriam frágeis, débeis, dependentes, emotivas e puras por natureza.

Isso ocorria porque, segundo D’Allonnes (1991), uma das principais características da fotografia cinematográfica clássica – que segue influenciando enormemente a visualidade de obras audiovisuais contemporâneas, em especial a daquelas que têm por objetivo o sucesso de público nas salas exibidoras – era a dramatização. Dramatizar consiste em trabalhar a luz de forma que ela seja “expressiva, retórica: dramatizada, psicologizada, metaforizada e eletiva. Que participe de um sentimento e de um sentido pleno e transparente (óbvio), ao contrário do mundo... Luz conotada, codificada”.³ (D’ALLONNES, 1991, p. 7). Em outras palavras, devia-se, através da luz, tentar transmitir determinadas sensações/informações para o espectador, embora nunca se tivesse a certeza de que o objetivo seria atingido.

¹ Contraluz é uma luz (em geral bastante forte) que vem de alguma posição nos 180° que não pertencem aos eixos da câmera, a qual é utilizada principalmente para destacar o personagem do fundo e iluminar chuva e fumaça.

² Tradução livre de: “*The lines on a man’s face are like a soldier’s stripes, well earned. They signify character; therefore we must not try to eliminate them, for in masculine close-ups, that is exactly what we are striving for.*”

³ Tradução livre de: “*Expressive, rhétorique: dramatisée, psychologisée, métathorisée et elective.*”

A partir dos resultados encontrados, rapidamente expostos acima, fica muito evidente um dos principais pressupostos que embasaram a constituição de um processo hegemônico, um valor norteador da captação de imagens em movimento: existem dois sexos (homem e mulher), dois gêneros (masculino e feminino) e apenas uma orientação sexual (heterossexual) possíveis, que se entrelaçam de maneira *natural*, a problemática, sem espaço para outras possibilidades.

Esse foi o ponto de pesquisa para o artigo intitulado (*Fotografia do homem, fotografia da mulher: uma análise dos filmes Elvis & Madona e Plan B*), quando começamos a refletir como se comportariam os fotógrafos de filmes que problematizam a visão dicotômica de masculino/feminino e a heterossexualidade compulsória diante das convenções fotográficas já expostas.

Nossa conclusão preliminar é que o pensamento binário homem masculino/mulher feminina e heterossexualidade/homossexualidade é tão crucial não apenas às prescrições da *boa* fotografia cinematográfica e audiovisual, mas também ao próprio pensamento sobre o tema, que será preciso desenvolver novos conceitos e categorias se quisermos compreender como a direção de fotografia participa da construção de discursos fílmicos sobre sexualidades e combinações sexo-gênero-desejo abjetas.⁴ (BUTLER, 2001). “O discurso da heterossexualidade nos oprime no sentido de que nos impede de nos falarmos a não ser que nos falemos em seus termos.” (WITTIG apud DE LAURETIS, 1994, p. 227).

Tomaremos como ponto de partida para essa nova etapa da investigação sobre fotografia cinematográfica e audiovisual, gênero e sexualidade os longas-metragens do diretor argentino Marco Berger: *Hawaii* (2013), *Ausente* (2011), e *Plan B* (2009). Tal opção se justifica pela presença constante, em seus filmes, do desejo de homens por homens (o que rompe com os pressupostos hegemônicos da fotografia cinematográfica e audiovisual anteriormente explicitados), pela sua forma muito particular de filmar corpos masculinos (Berger, em entrevista realizada em 2014, contou que na Argentina cunhou-se a expressão “plan Berger” para designar um tipo de enquadramento muito utilizado pelo cineasta no qual a região

⁴ Sobre a abjeção, a autora afirma: “Esta matriz excludente [a matriz heterossexual] pela qual os sujeitos são formados exige, pois, a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto significa aqui precisamente aquelas zonas inóspitas e inabitáveis da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do *status* de sujeito.” (BUTLER, 2001, p. 155).

⁵ Também fazem parte da cinematografia de Berger os longas-metragens “Tensión sexual, Volumen 2: Violetas” (2013) e “Tensión sexual, Volumen 1: Volátil” (2012). Contudo, nenhum deles tem o mesmo *status* que “Hawaii”, “Ausente” e “Plan B” para o diretor, o que se deve tanto ao fato de

pélvica masculina fica no centro da composição) e por trabalhar quase sempre com o mesmo diretor de fotografia, Tomás Pérez Silva.⁵

Consideramos a reflexão aqui proposta extremamente pertinente, pois, como aponta De Lauretis,

a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais (p. ex., a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar” representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível “local” de resistências, na subjetividade e na auto-representação. (1994, p. 228).

Análise fílmica

“Plan B”

“Plan B” conta a história de Bruno (Manuel Vignau), um rapaz que terminou com a namorada (Mercedes Quinteros) há alguns meses, mas que, ao tomar conhecimento de que ela havia iniciado um novo relacionamento, fica desesperado para reatar. Laura até transa com ele, mas afirma que não irá romper com Pablo (Lucas Ferraro). Diante do fracasso do seu “plano A” – a ex concorda em voltar – decide partir para um “plano B”: seduzir Pablo para que esse deixe Laura, que não teria outra opção a não ser buscar consolo em seus braços (a ideia do plano surge após uma amiga em comum lhe contar que Pablo tinha uma cabeça “muito aberta” e que se interessava por homens e mulheres).

Em termos de gênero narrativo, trata-se de uma obra difícil de definir. É possível identificar momentos engraçados, outros dramáticos, mas não se observa uma adesão plena nem às convenções da comédia nem às do drama. E esse é um primeiro elemento complicador para a análise, posto que, em boa parte dos filmes de ficção, o gênero narrativo é um dos fatores determinantes de sua atmosfera visual.

serem compostos por episódios independentes (que se aproximam muito do curta-metragem), quanto a grande interferência do produtor em todo processo, o que impediu que fossem tão *autorais* (segundo o cineasta) quanto os que pertencem ao recorte da pesquisa – vale lembrar que “Tensión sexual, Volumen 2: Violetas” é a única obra de Berger que Tomás Pérez Silva não fotografou.

Depois de meados da década de 20, a iluminação estava igualmente codificada por gênero [narrativo]. A comédia era iluminada com um ataque de “menos contraste” [...] enquanto que filmes de terror e criminais eram iluminados em ataque de “maior contraste”. Esta última prática era considerada mais “realista”, uma vez que justificava uma iluminação dura com ataque de maior contraste através de fontes visíveis em cena (por exemplo, uma luminária ou uma vela).⁶ (BORDWELL, 1985, p. 20).

No caso de “Plan B” o que encontramos é uma fotografia bastante realista na qual a luz acompanha as variações temporais, que parecem ter a função de fazer a narrativa avançar e não de construir sensações sobre o caráter das personagens, o que elas sentem ou vivenciam. Em uma das noites em que Bruno dorme na casa de Pablo, quando a amizade está se consolidando, eles conversam até amanhecer, e a personagem de Vignau chama a atenção de Ferraro para a beleza do sol nascente e sua adequação para a fotografia. O comentário surte o efeito desejado, e os dois começam a se fotografar. A suavidade e as cores da iluminação foram mobilizadas para desencadear uma ação específica e não para produzir um clima naquele momento de intimidade. É evidente que acabam, também, criando esse clima, mas não nos parece ser por isso que o fotógrafo se valeu delas, como provam vários trechos semelhantes da história nos quais, por falta de justificativa diegética e, em especial, de motivação narrativa, o referido clima não está presente. Mesmo na sequência que Bruno e Pablo se beijam pela primeira vez, ainda de brincadeira – uma brincadeira provocada pelo primeiro, que está apenas empenhado em cumprir seu “plano B” –, é regida pela mesma lógica. É noite porque o tipo de festa onde eles estão, quando começam a se passar por namorados para enganar uma amiga de Bruno, costuma ocorrer à noite, e não para deixar o ambiente mais *escurinho*, aconchegante, com iluminação indireta ou quaisquer outras características comuns no modo de fotografar tal tipo de situação.

Não obstante, seria incorreto pensar que a direção de fotografia não se vale dos recursos à sua disposição para enfatizar determinados aspectos. Observa-se isso claramente nas situações de assédio. Depois da sequência em que os amigos se fotografam, acima mencionada, Pablo leva Bruno até o quarto do seu colega de casa, que não iria dormir lá. Enquanto o anfitrião se encontra envolvido com os preparativos para acomodar Bruno, esse se despe rapidamente, para que estivesse vestindo apenas cueca no instante

⁶ Tradução livre de: “After the mid-1920s, lighting was coded generically as well. Comedy was lit ‘high-key’... while horror and crime films were lit ‘low-key’. The latter practice was considered more ‘realistic’, since one could justify harsh low-key lighting as coming from visible sources in the scene (e.g., a lamp or a candle).”

em que Pablo o olhasse novamente. A exposição intencional do próprio corpo, com o intuito de provocar desejo, é acompanhada por uma iluminação adicional, em tese provida por uma lâmpada incandescente. Assim, se, por um lado, segue tendo uma justificativa diegética, por outro, o foco de luz direcionado para Vignau, de temperatura de cor diferente⁷ do restante da imagem, marca, em termos visuais, sua assunção voluntária da posição de objeto do olhar do *outro*.

Uma iluminação justificada pelos elementos em quadro, a qual evidencia um corpo olhado com desejo também aparece em “Plan B”. Um exemplo é quando Bruno percebe que está apaixonado por Pablo. Sentado na beira da cama, no primeiro plano da imagem, enquadrado do peito para cima, em grande parte subexposto, ele contempla o amigo que dorme de cueca, barriga para cima e pernas abertas, sob uma luz difusa, suave, consequência da luz natural que entra na casa. Trata-se de um contraste que remete ao adotado por Johannes Vermeer em suas telas, principalmente em “A Leiteira” (1657-1958), e que tem inspirado o registro de musas mais ou menos desnudas nas artes plásticas e no cinema – embora seja importante registrar que, no filme de Berger, as personagens estão bem mais longe da janela que nas telas do artista holandês, o que ocasiona diferenças na imagem.

“Ausente”

“Ausente” traz às telas a aproximação, a princípio casual, de Martin (Javier De Pietro) e seu professor de Educação Física, Sebastián (Carlos Echevarría), que, na verdade, tem por motivação o interesse sexual do primeiro pelo segundo. Faz-se necessário à nossa análise destacar que, embora rechace o garoto, inclusive de forma violenta, é inegável que sua presença – e posterior ausência – perturba o docente de alguma maneira.

Trata-se de uma produção que talvez não possa ser filiada ao gênero suspense, mas que, sem sombra de dúvidas, flerta com ele. A tensão enquanto assistimos à obra é permanente; sempre há a sensação, também (mas não só) reforçada pela elevada temperatura de cor, que uma coisa ruim pode ocorrer a qualquer momento.

Não é coincidência, portanto, que tenha sido o longa-metragem estudado onde encontramos a dramatização de maneira mais explícita. A iluminação, os enquadramentos e a própria *mise-en-scène* são construídos para parecer

⁷ Temperatura de cor é a “medição da cor da luz, geralmente expressa em Kelvin”. (HEDGECOE, 2007, p. 409). O olho humano se adapta rapidamente às diferentes temperaturas de cor das fontes de luz, o que permite que uma camiseta verde seja vista como verde tanto sob a luz do sol como sob uma lâmpada fluorescente por pessoas sem problemas de visão. As películas cinematográficas e os sensores das câmeras de vídeo não têm esse poder, o que pode ser um problema ou um recurso expressivo para o diretor de fotografia.

realista o fato de que Sebastián, na imensa maioria dos casos, apresenta altas luzes mais fracas e contrastes maiores que Martín (e é claro que o fato de a pele de De Pietro ser mais clara que a de Echevarría contribui para isso).

Uma sequência, na parte inicial do filme, quando Sebastián dá uma carona para Martín, ilustra bem nosso argumento. Nos primeiros planos de ambos, onde eles são mostrados separadamente, a fonte de luz mais intensa da cena está posicionada como ataque⁸ de Martín, que, em decorrência disso, visto de costas para a câmera, tem parte do pescoço, o ouvido e a metade visível do rosto iluminados de modo quase uniforme, difuso, preservando detalhes. O efeito em Sebastián é o contrário. Nele, o contraluz é mais forte, há pouca luz de preenchimento.⁹ Por conseguinte, parte significativa de seu nariz e bochecha está mergulhada na escuridão.

Contudo, nesse momento, o efeito dramático do trabalho do fotógrafo ainda é sutil, ficando evidente apenas após a morte de Martín. Atormentado pela atração inexplicável que sentia pelo jovem, e, ao mesmo tempo por tê-lo agredido quando soube de seus sentimentos, Sebastián faz um mergulho definitivo nas sombras, até terminar a história convertido em uma silhueta. Diversas vezes, nesse ínterim, o vemos com o rosto dividido ao meio – de um lado luz, do outro escuridão –, uma explícita representação visual do estado psicológico da personagem.

Mas as características acima descritas não apenas dramatizam; elas conferem destaque, mais uma vez, ao corpo que quer ser, e que acaba sendo desejado. Na manhã em que o professor acorda com o aluno em sua casa, já que esse supostamente havia se machucado e não tinha para onde ir, ele observa, pela porta do quarto, Martín de cueca dormindo de bruços na sala. É de novo a janela, agora bem mais próxima às posições desenhadas por Vermeer, a fonte de luz que põe em evidência as formas masculinas que atraem o olhar do outro.

É apenas na penúltima sequência de “Ausente” que Martín e Sebastián são registrados da mesma maneira praticamente o tempo todo. Trata-se, na verdade, de um devaneio do último, que se imagina reencontrando o rapaz no vestiário do clube de natação, onde tudo começara. Sorridente e relaxado como quase nunca, o professor toma a iniciativa de beijar seu aluno, que fica encostado na parede. Os desejos se igualam, a fotografia também.

“Hawaii”

⁸ Ataque é a luz que ilumina o assunto principal. Pode ser construído através de uma ou mais fontes de luz. É a luz que modela, que dá relevo, posto que é a responsável pela criação de sombras na imagem.

⁹ A luz de preenchimento, ou compensação, é a luz utilizada para atenuar as sombras produzidas pelo ataque. É a relação de contraste entre ataque e compensação que produzirá o “clima” do filme.

“Hawaii” narra para o público o reencontro de Eugênio (Manuel Vignau) e Martín (Matheo Chiarino), dois amigos de infância, muito tempo depois. Apesar de idades próximas, eles se encontram em situações totalmente diferentes – resultado, entre outros fatores, de uma diferença de classe que não sentiam tanto quando eram crianças. A personagem de Vignau é um jornalista homossexual¹⁰ que vai para a casa de campo da família para tentar escrever um livro. Já a de Chiarino é um desempregado que volta para sua cidade natal em busca da família e lá descobre que não há mais ninguém no local (e que, inclusive, não tem onde dormir).

No que se refere à fotografia, pode-se afirmar que ela é a mais uniforme do *corpus* filmico analisado. A iluminação traz para a cena poucas altas luzes e baixo contraste. Com exceção dos verdes, as cores são um pouco “envelhecidas”, característica que fica mais evidente no branco (efeito reforçado pela arte, na medida em que a casa da família de Eugênio, onde se sucede quase toda a história, é velha e precisa de reformas, além de ter apenas móveis antigos).

Na sequência, em que Eugênio se abaixa para fazer um curativo no começo da coxa de Martín, que por conta do ferimento precisou descer as calças e despir uma de suas pernas, isso é bastante claro. Tanto a parede ao fundo quanto a camiseta de Eugênio, brancas, são um pouco amareladas. A sensação de um presente impregnado de passado se intensifica, ainda, pela cor da cueca de Martín e do efeito da luz sobre sua pele.

Tentando adjetivar a visualidade construída nessa obra, poderíamos, confortavelmente, recorrer às palavras *cálida*, *tranquila* e *idílica*, o que pode remeter tanto às lembranças antigas da dupla dos anos em que brincaram juntos – aparentemente todas boas – quanto ao do caminho que irão percorrer até ficarem juntos (muito pouco tortuoso). Assim, é possível considerar a fotografia desse filme dramática, apesar de ela deixar o espectador/a espectadora¹¹ relativamente livre para interpretá-la.

Se identificamos a existência de uma dramatização geral, é preciso tratar de algumas específicas, que interessam à discussão proposta neste artigo. No plano em que Eugênio vê Martín nu pela primeira vez – que é também a primeira nudez que vemos nas produções estudadas –, através do espelho, o observador está em *close*, no primeiro plano da imagem, com metade de seu rosto coberta por uma enorme sombra. Já no corpo observado, a

¹⁰ Cabe observar que Eugênio é o único homem levado às telas por Berger que se define como homossexual.

¹¹ Consideramos que se trata de uma liberdade relativa porque, apesar de encontrarmos diferentes significados possíveis para a fotografia de *Hawaii* e acreditarmos que outros poderiam ser construídos pelo espectador/pela espectadora, há claramente uma tentativa de direcionamento da interpretação. O diretor e o fotógrafo, por exemplo, não queriam remeter a um filme de terror, e consideramos que é quase impossível que alguém que assista ao longa-metragem faça tal associação, seja no âmbito da fotografia, seja em outro.

iluminação, oriunda de portas e janelas abertas, é quase uniforme, e as sombras produzidas pelo movimento não cobrem quase nada, o que faz com que consigamos identificar bem todas as partes do corpo de Chiarino, apesar do foco estar no jornalista e de Berger e Silva trabalharem com pouca profundidade de campo.

Quando os amigos se beijam pela primeira vez, é Martín quem novamente está iluminado de maneira mais uniforme, com menos contraste, embora a diferença seja muito sutil. Contudo, dessa vez, ele está no lugar de objeto de desejo por opção. E é ele quem irá na direção do outro, que, se não recua, tampouco avança. Eugênio já vinha há alguns dias lutando contra suas vontades. Incomodava-o o fato de que ele fosse patrão, e Martín seu empregado, a falta de perspectiva daquele envolvimento, dado o abismo social entre ambos, e mesmo a possibilidade de o *outro* estar se aproveitando de seu interesse. A presença de sombras claras em seu rosto parece trazer à superfície essas inquietações, que ao mesmo tempo não eram suficientes para fazerem-no tomar uma decisão.

Considerações finais

Como exposto no início deste texto, o principal objetivo que moveu a investigação aqui apresentada foi a necessidade, identificada em momentos anteriores da pesquisa, de se iniciar a construção de um novo método de análise da fotografia cinematográfica e audiovisual, especialmente daquela presente em filmes que problematizam a visão dicotômica de masculino/feminino e a heterossexualidade compulsória.

Embora estejamos dando os primeiros passos na referida construção, o estudo das três obras de Marco Berger já aponta alguns caminhos, que, com certeza, precisarão ser testados em amostras maiores. O primeiro deles diz respeito à dramatização, aspecto fundamental da fotografia clássica. Tanto em “Plan B” como em “Ausente” e “Hawaii”, não se verifica uma desapareição, mas uma rasura na dramatização.

Ao invés de marcar esteticamente certas visões sobre caráter, masculinidade e feminilidade, entre outras práticas bastante encontradas na visualidade clássica, prioriza-se, explicita-se o desejo, seja através do jogo de luzes e sombras, do enquadramento, da profundidade de campo, da temperatura de cor, etc. (nesse sentido, é preciso destacar que a direção de fotografia participa de uma lógica mais geral, posto que para Berger, caráter, masculinidade e feminilidade, como costumam aparecer no cinema clássico, não são questões centrais).

E os desejos dramatizados por Tomás Pérez Silva não são nem hierarquizados por classe, gênero ou orientação sexual – embora essas

variáveis estejam presentes e os atravessem, não influenciam em sua construção fotográfica – nem regidos por binarismos, tais como masculino ou feminino, masculinizado ou feminilizado, heterossexual ou homossexual, ativo ou passivo (como também não o são as personagens).

A segunda pista que encontramos e pretendemos explorar mais é a participação deliberada, explícita, da direção de fotografia na construção dos corpos masculinos como instância de prazer para dentro e fora do filme. Como apontou Mulvey (1983), tal papel sempre coube à mulher no cinema clássico-narrativo. E, embora a própria autora tenha nuançado essa e outras das posições que defendia em “Prazer visual e cinema narrativo”, em textos como “Reflexões sobre prazer visual e cinema narrativo inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946)”, em função das críticas que recebeu e as contribuições oriundas dos estudos de recepção e da teoria *queer* tenham complexificado bastante a análise sobre tal questão, é inegável que até hoje grande parte da produção cinematográfica e audiovisual reproduz, ao menos em parte, o que Mulvey denunciou nos anos 70. Uma das inúmeras provas disso é o pensamento ainda vigente, reproduzido de forma consciente, ou não, sobre o modo como devem ser fotografados homens e mulheres. Assim, nos parece instigante acreditar que iremos nos deparar com produções que pensam e tratam o prazer visual de outra(s) forma(s).

REFERENCIAS

ALTON, John. *Painting with light*. Oakland, CA: University of California Press, 1997.

BORDWELL, David. The classical Hollywood style, 1917-60. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kriston. *The classical Hollywood: film style & mode of production to 1960*. Londres: Routledge, 1985. p. 1-84.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autentica, 2001. p. 153-173.

D’ALLONNES, Fabrice Revault. *La lumière au cinema*. Paris: Cahiers de Cinema, 1991.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 1-79.

HEDGECOE, John. *O novo manual de fotografia: guia completo para todos os formatos*. São Paulo: Senac, 2007.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983. p. 437-454.

MULVEY, Laura. Reflexões sobre prazer visual e cinema narrativo inspiradas por *Duelo ao sol*, de King Vidor (1946). In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2005. p. 381-392. v. 1.

MOURA, Edgar. *50 Anos-Luz: câmera e ação*. São Paulo: Senac, 2005.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2006.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. *O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial*. 2013. 273 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. Fotografia de homem, fotografia de mulher: uma análise dos filmes *Elvis & Madona* e *Plan B*. In: AMÂNCIO, Tunico (Org.). *Argentina-Brasil no cinema: diálogos*. Niterói: EdUFF, 2014. p. 215-228.