

Entrevista Leonardo Feliciano: Cinematografia do filme *Branco Sai, Preto Fica*⁹

Cyntia Gomes CALHADO¹⁰

Resumo

Este trabalho consiste em uma entrevista com o diretor de fotografia Leonardo Feliciano. Além de questões de trajetória e carreira, as perguntas buscam elucidar suas escolhas na concepção fotográfica do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2015, Adirley Queirós). O foco das perguntas recai sobre os procedimentos audiovisuais utilizados e a plasticidade das imagens neste filme e também das dinâmicas da relação criativa entre a direção, direção de arte e de fotografia nesta produção.

Palavras-chave: Leonardo Feliciano; *Branco Sai, Preto Fica*; Adirley Queirós; Fotografia cinematográfica; Direção de fotografia.

Leonardo Feliciano é diretor de fotografia com graduação em Comunicação – Cinema na Universidade de Brasília e especialização em direção de fotografia na Escola Nacional de Cinema e Televisão da Polônia (PWSFTviT), em Lodz. Nasceu em Rio Verde, Goiás, mas morou em Brasília durante grande parte de sua vida até os 37 anos.

Fotografou mais de 15 curtas e 10 longas, entre eles *Branco Sai, Preto Fica* (2015), de Adirley Queirós, *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans, e *No Coração do Mundo* (2019), de Gabriel Martins e Maurílio Martins. Foi premiado no Festival de Brasília (pelo curta *À Parte do Inferno*, de Raul Arthuso, 2015), no Panorama Internacional de Cinema (pelo curta *Constelações*, de Maurílio Martins, 2016) e pela Associação de Diretores de Fotografia Argentinos (por *Arábia*). Atualmente, trabalha na finalização de *Tia Virgínia*, de Fábio Meira e *Marte Um*, de

⁹ Trabalho apresentado no MOVI - I Encontro brasileiro de fotografia em movimento, realizado de 30 de junho a 02 de julho de 2021. Modalidade: entrevista.

¹⁰ Professora na graduação de Cinema e Audiovisual da ESPM, e-mail: cyntia.calhado@gmail.com

Gabriel Martins. E também na pré produção de *Terra Gasta*, de João Dumans e do novo longa do diretor Felipe Hirsch.

Esta entrevista foi realizada por e-mail, a pedido do entrevistado, em 25 de maio de 2021. As perguntas buscam elucidar suas escolhas na concepção fotográfica do filme *Branco Sai, Preto Fica*. O foco das perguntas recai sobre os procedimentos audiovisuais utilizados e a plasticidade das imagens neste filme e também das dinâmicas da relação criativa entre a direção, direção de arte e de fotografia nesta produção.

1- A sua parceria profissional com Adirley Queirós vem desde o curta *Rap, O Canto da Ceilândia* (2005). Depois, vocês fizeram *Fora de Campo, A Cidade é uma Só?, Branco Sai, Preto Fica*. Vocês compartilham de uma visão de cinema comum?

Conheci Adirley na Universidade de Brasília, começamos a filmar o que seria o TCC dele, *Rap, O Canto da Ceilândia*. Nossa última colaboração foi há sete anos, no *Branco Sai Preto Fica*. Durante os anos em que estudamos e filmamos juntos, eu diria que tinham pontos de intersecção nítidos. A começar pela aversão ao cinema que era feito em Brasília à época, que nos parecia completamente desconectado de outros cinemas independentes que estavam surgindo em outros estados, como Minas Gerais, Recife e São Paulo. Muito do que nos uniu foi uma convergência sobre tudo aquilo que a gente queria negar. Com o tempo, os pontos de convergência mais propositivos foram ficando claros, sendo um deles o gosto pelo cinema de gênero e a vontade de trabalhá-lo nos nossos filmes.

2- Além dos trabalhos com Adirley, você também fotografou outros projetos realizados num eixo descentralizado da produção cinematográfica brasileira, como *No Coração do Mundo, Arábia e Valentina*. Como você percebe a consolidação de outros territórios no circuito cinematográfico brasileiro? Na sua opinião, qual o impacto dos atuais cortes nos mecanismos de fomento federais para a produção de cinema independente?

Os cortes atuais são uma grande catástrofe para a produção do cinema independente e descentralizado. Minha carreira não existiria sem essa descentralização, essa regionalização da produção e sem esse fomento. Comecei na Ceilândia, depois fui para Belo Horizonte e Contagem. Filmei no interior da Paraíba, perto de Campina Grande, filmei no sertão do Rio Grande do Norte. Filmei nas paisagens devastadas pela mineração no interior de Minas Gerais. Vou filmar nos próximos meses, se tudo correr bem, no Recôncavo Baiano. Quase tudo produzido por empresas locais.

3- Em relação a *Branco Sai, Preto Fica*, como se deu o processo de criação da narrativa visual e dos aspectos plásticos da imagem? Foi um trabalho colaborativo junto com Adirley e Denise Vieira?

Adirley é um grande conhecedor do espaço e das pessoas do lugar onde vive, um grande conhecedor da Ceilândia, além de um grande artista. Ele identificava potenciais locações pra que Denise e eu pudessemos, dentro da proposta desse filme, exercer nossas contribuições e pensamentos sobre os nossos domínios. Então, em linhas bem gerais, eu vejo nossa construção visual como uma junção dessa entropia desses espaços que ele trouxe com as intervenções, construções e reformulações minhas e da Denise.

O caráter disruptivo e os hackeamentos visuais do filme talvez possam ser entendidos como ressonâncias da relação da equipe na época, por vezes um ambiente de fadiga e silêncio, onde idealmente deveria haver troca. Foi um processo longo, de mais de 100 diárias.

4- Como você chegou nas decisões estéticas utilizadas na direção de fotografia neste longa?

Branco Sai, Preto Fica foi um filme que começa a tomar forma à sombra da excelente repercussão de *A Cidade é Uma Só*, um filme “de rua”, um filme solar, de trajetos por uma Ceilândia aberta, por feiras e descampados. Uma forma de um filme

noturno, de espaços fechados que se repetem, de uma câmera parada no tripé (A câmera utilizada foi uma Sony F3 que tínhamos em sociedade, e que seria usada um ano depois em *Arábia* também), lenta, como que ecoando o ritmo dos movimentos das personagens principais. E nesse início, a minha busca foi a de trabalhar essas locações e o conceito de “emissão”. Acho que a visualidade fotográfica se constrói majoritariamente pelo trabalho da reflexão, seja especular ou difusa, mas tínhamos um orçamento curto, uma equipe de cinco pessoas, encenações sem marcação e ideias narrativas e de cena que surgiam em um tempo curto para reação.

Então, me veio a urgência de construir os espaços com luzes diegéticas apenas. Seria uma forma de trabalhar uma estilística contemporânea que me interessava, uma espécie de hiper naturalismo onde o protagonismo é também das fontes em si, e não apenas dos planos e volumes. Algo como que levar essa quase sina realista da fotografia (das luzes justificadas, da contextualização da geografia filmada) a um certo extremo, que se transforma inteiramente em outra figura de estilo.

Pensar em emissão, em superfícies luminosas integradas ao cenário, é uma figura bem recorrente justamente no gênero que estávamos tentando explorar, a ficção científica. Então, esse pensamento me pareceu se costurar de forma ainda mais orgânica quando comecei a buscar no gênero as referências para esse trabalho exclusivo com fontes diegéticas. Explorei também trabalhos fora do gênero, como meros guias de execução, sem que os filmes fossem de fato referências estéticas para mim ou qualquer pessoa da equipe. Um filme muito importante foi *Enter The Void*, de Gaspar Noé. O filme tem esse trabalho fotográfico intenso com a fontes diegéticas, mas o achei bastante problemático. Me pareceu fetichista, uma repetição de um certo exercício que já ocorreu com a superrevelação, o bleach by pass, os ISOs estratosféricos, as lentes de grande abertura, etc. Era uma exploração dos limites do suporte, uma reverência à tecnologia, que colhe imagens falsamente potentes e que tentam convencer não dando momentos de respiro ao espectador. Como se a intensidade do conceito mascarasse que o conceito, na verdade, não existe.

Voltando à F3. Ela me deu pela primeira vez a possibilidade de trabalhar uma gamma logarítmica, e explorar duas coisas que pra mim eram fundamentais nesse filme: os contrastes por área (na pós) e a especularidade da pele dos atores. Então dentro daqueles ambientes fechados, noturnos, eu poderia costurar em algum grau a liberdade de Adirley seguir com seus processos e métodos, e a minha proposta de luz. Ou seja, os atores poderiam transitar livremente por todos os espaços sem (quase) nenhuma restrição, e eu poderia sustentar minha idéia com os contrastes de área (resolvendo por vezes uma reverberação excessiva das fontes no ambiente), e a reflexão especular das peles negras dos atores. Essa especularidade tinha especial importância por dois motivos: primeiro que ela constrói uma visualidade que – mesmo que de forma ilusória – parece driblar os pilares da fotometria ao refletir a luz no mesmo ângulo de incidência, como um espelho. E por isso, como em um espelho, pode-se ver uma lua brilhante da sua janela, mesmo que a luz incidente da lua seja quase imperceptível. Isso era pra mim fundamental nessa liberdade de deslocamento no espaço que tentei dar a eles. Se eles se afastassem de áreas com incidência mais direta, eu talvez pudesse recuperar essa “imagem das fontes no espelho das peles deles”. A segunda importância da especularidade das peles é que ela produz um efeito que podemos descrever de forma genérica como “metalização”. Essa metalização conceitualmente me interessava bastante, pois criava uma conversa sutil com os ambientes e objetos de arte, destacando-se aí os aparelhos que Markim e Shokito de fato usam como consequência da violência policial brutal que sofreram.

Agora, uma coisa que tenho entendido nos últimos anos, e que pra mim veio como um contraste ao que aprendi na PWSFTviT: nem tudo é escolha estética pra fotógrafos, muita coisa é “apenas” solução. Óbvio que essas soluções terão implicações estéticas, mesmo que sejam soluções de pura e contingente luz natural (afinal luz natural não tem nada a ver com naturalismo), mas na gênese delas têm um pensamento mais prosaico, talvez, de simplesmente resolver um impasse pragmático, uma contingência. Quando busco referências estéticas para um filme, busco ao mesmo tempo o que chamo de “referências de execução”. São simples estratégias de iluminação, de enquadramento,

que podem ser repetidas em situações que no filme você se encontra, e que na referência lhe parecesse similar. E eu trago essa questão, pois, como falei, nós estávamos ainda sob a repercussão do *Cidade É Uma Só*, e acho que chegou um momento que fez o filme sair daqueles espaços fechados, tirar a câmera do tripé, e ir para cenas exteriores (os exteriores diurnos vieram desse ímpeto). E nessas situações, nesse processo, com as características que mencionei, muitas situações são processadas dentro dessa ótica da solução. E a verdade é que passei a entender esses momentos como fundamentais dentro da construção de um conceito.

Alguns diretores e fotógrafos muitas vezes não conseguem costurar os conceitos que surgem antes da filmagem com a materialidade do filme, seu orçamento, seus equipamentos e locações, fazendo os conceitos se perpetuarem no abstrato, sem ligação com a dimensão pragmática do ofício. “Arte é técnica”. O conceito é o rigor (técnico). E sim, acredito que o conceito é o rigor naquilo que falei da importância das disciplinas sensitométricas e fotométricas como base da própria abstração. Mas ao mesmo tempo eu acredito que o conceito é respiro também. Ele se apresenta pela sua ausência pontual, pelos momentos de pausa que dá ao espectador. Não acredito no conceito como uma grande imersão, me parece um pouco fetichista.

Especificamente quanto ao contraste das luzes frias dos interiores, isso surgiu de forma muito orgânica quando decidiu-se por filmar naquela locação incrível que é a casa de Shokito no filme, parcialmente destruída e com vista constante para o exterior, Ceilândia e Samambaia mais ao fundo. Ali eu tomei duas decisões importantes pra mim, que se repetiriam em outros pontos do filme: a primeira é que, já que o exterior se impunha pra dentro do nosso ambiente - com a força e peculiaridade das fontes de sódio, fontes quase incorrigíveis, de espectro “quebrado” – eu ia tratá-lo como um elemento fundamental da visualidade daquele lugar, e a forma que mais me pareceu orgânica para a costura com as outras ideias foi a de trabalhar a complementariedade da matiz das fontes externas, ou seja, o contraste simultâneo de cor, opondo ao amarelo/laranja do exterior fontes de temperatura mais alta, azuladas/cianadas. A segunda decisão foi a de trabalhar, pelo menos nessa locação, com fontes de baixíssima intensidade. Como a

maior parte da iluminação externa na Ceilândia Sul era bem precária, e os postes tinham lâmpadas velhas e de baixa wattagem, para construir uma relação de contraste interior/exterior que conseguisse manter um bom nível de registro do exterior, eu tive que usar lâmpadas também de baixa wattagem na casa. Se não me engano, a lâmpada da luminária da mesa de Shokito era uma tungstênio-halogênio bolinha de 10 watts.

5- Gostaria de você comentasse duas soluções visuais no filme que, a meu ver, contribuem para a construção de uma visualidade lúdica, artesanal e analógica para a obra como um todo. A primeira é a máquina do tempo, construída em um container iluminado por um globo de luz. A segunda é a explosão de Brasília feita com desenhos a lápis em papel, iluminados por flashes de luz incandescente, ao som de “Bomba explode”, de MC Dodô.

Eu acho que o fato dos desenhos serem da personagem que apresentamos [Shokito] e de termos o acompanhado enquanto desenhava alguns deles dão a força conceitual possível para aquele final. Não creio que falaríamos em dimensão lúdica caso os desenhos não tivessem essa relação direta com a diegese do filme, ou caso a cena tivesse sido encenada com uma forma e estilo que não trouxessem esses elementos de uma certa sagacidade lúdica e zombeteira (os traços e as cenas seguem um estilo que sempre me lembrou alguns cartazes e peças de divulgação dos ditos filmes B exploitation americanos).

Quanto ao container, partimos inicialmente para pensar a visualidade dele em termos de textura: seguindo alguns motes visuais do filme, a minha construção pretendeu buscar o metálico das paredes dele. Foi um certo desafio, pois, como nos outros dois ambientes principais (porão/rádio de Marquim e casa de Shokito) a minha intenção era fazer aquela conjugação da liberdade de movimento para encenação do Adirley com as propostas que eu trazia, porém o espaço era pequeno e o teto muito baixo (o que deixava a fonte muito próxima da cabeça do ator), fato que criava relações de contraste muito pesadas por causa do caimento da luz.

A decisão, como se vê no filme, foi a de passar essa calha mais rente à parede do container, explorando o material dela. Num primeiro momento, após instalar as fluorescentes no teto do container, senti que a luz ainda se espalhava demais. Resolvi improvisar uma colmeia e acabei por pegar uma estrutura quadriculada que tinha uma coloração levemente creme/laranja. Foi uma grata surpresa, pois criou no set um sutil gradiente entre o azulado das fluorescentes de 6.500K e o sutilmente amarelado que vinha do rebatido da colmeia. Era um gradiente construído em um contraste simultâneo de cor - pela transição entre duas cores opostas no círculo cromático - e que, como todo contraste, reforçava um tanto a metalização da superfície. Essa decisão de posicionar as fluorescentes em um lado só criou também um contraste entre os dois lados do container, o quê abriu uma brecha para uma outra solução lúdica e analógica no filme, que são os pequenos gadgets de camelô que Dimas usa (uma lanterna de plástico, e um rádio com um pequeno led piscante). Pelo baixo nível de luz com o qual eu trabalhava, muitas vezes esses pequenos pontos de luz, vindo de fontes de baixa potência e fraca construção, eram suficientes para trazer o mínimo de informação que eu precisava.

Após essa construção inicial, muito focada na metalização das superfícies e no contraste, sentimos a necessidade de construir uma luz mais alegórica e nada realista para as viagens no tempo da personagem. Aí entra o globo. É curioso que, se não me engano, esse globo é o único “refletor” que usei em todo o filme. Ou seja, é a única luz que está fora de quadro iluminando uma cena, e a única fonte de luz que não se intencionava enquadrar. Foi uma proposta que surgiu como alegoria mesmo, como referência quase parte nostálgica ao quarentão e ao tempo que a personagem veio investigar. Ela está posicionada bem no eixo da câmera, o que reforça sua dimensão conceitual ao fugir de premissas da iluminação cinematográfica como “justificativa” e “motivo” das fontes.

6- Poderíamos relacionar o contexto periférico de realização do filme e seu baixo orçamento às opções encontradas para registrar estas duas cenas. Mas acredito que a

inventividade da narrativa visual do filme extrapola essa leitura e constitui, a meu ver, um forte caráter político, utópico e disruptivo, calcado no estilo cyberpunk afrofuturista, porém com especificidades locais, da Ceilândia. Entendo que as imagens de *Branco Sai, Preto Fica* se constroem como um contra-plano das representações oficiais de Brasília e seu imaginário de “uma cidade do futuro”. Neste sentido, o uso da ficção científica me parece muito adequado para dialogar com esse imaginário, ao mesmo tempo em que viabiliza, no plano do discurso político do filme, uma possibilidade de denunciar os crimes praticados pelo Estado contra as populações periféricas.

É, eu não diria só utópico, mas muito distópico também, em um paradoxo improvável. E por isso vejo uma diferença fundamental do pensamento Afrofuturista na medida que um dos exercícios do gênero é tentar inserir as subjetividades e corpos negros em um futuro que foi pensado sem a presença deles, mas uma inserção de inclusão, de soberania, de construção. Algumas cosmologias afrofuturistas têm em si a construção do tropo do alienígena como um eco do deslocamento causado pela diáspora forçada do tráfico transatlântico da escravidão. E a partir daí, dessa figura do extraterrestre e das tecnologias que costumam o acompanhar nas representações da ficção científica, pensa-se um futuro onde a tecnologia seja um elemento que traz benesses, e não só um elemento de mais sofrimento, brutalidade e tortura. Ou seja, o Afrofuturismo não é aquele que tenta narrar repetições dos sofrimentos do passado e presente, mas sim outros futuros possíveis, onde a tecnologia é acessível e aliada dos negros, sem necessariamente causar destruição.

Eu acho que *Branco Sai Preto Fica* se situa em um ponto meio intermediário. É claro que a tecnologia se apresenta como aliada, ela é hackeada para os fins das personagens. Mas o final do filme, aquela alegoria da vendeta (através dos desenhos) com a inevitável catarse que ela produz no público, mistura elementos utópicos Afrofuturistas, mas se estrutura majoritariamente em um tempo distópico e um futuro de confronto e destruição.

Tentamos usar a dureza de alguns elementos, texturas, a precariedade e entropia de alguns espaços, para produzir algumas imagens com onirismo e beleza. E sim, entendo que o filme constrói uma contra representação da Brasília futurista e utópica. Já que esse futurismo surge também como uma forma de pensar realidades possíveis, que “corrijam” ou confrontem a brutalidade de uma sociedade onde os espaços de poder são ocupados majoritariamente por brancos, é inevitável que ele seja também um confronto a essas representações oficiais da cidade.

Referências

A Cidade é uma Só? Direção e Roteiro: Adirley Queirós e Thiago B. Mendonça. Produção: André Carvalheira. 2011. 79 min.

À Parte do Inferno. Direção e Roteiro: Raul Arthuso. Produção: Lara Lima. 2015. 23 min.

Arábia. Direção e Roteiro: Affonso Uchôa e João Dumans. Produção: Vitor Graize. 2017. 97 min.

Branco Sai, Preto Fica. Direção e Roteiro: Adirley Queirós. Produção: Simone Gonçalves, Adirley Queirós. 2014. 90 min.

Constelações. Direção e Roteiro: Maurílio Martins. Produção: Thiago Macêdo Correia. 2016. 25 min.

Enter The Void. Direção e Roteiro: Gaspar Noé. Produção: Brahim Chioua, Vincent Maraval, Olivier Delbosc, Marc Missonnier. 2009. 161 min.

Fora de Campo. Direção e Roteiro: Adirley Queirós. Produção: Adirley Queirós. 2010. 52 min.

No Coração do Mundo. Direção e Roteiro: Gabriel Martins e Maurílio Martins. Produção: Thiago Macêdo Correia. 2019. 121 min.

Rap, O Canto da Ceilândia. Direção e Roteiro: Adirley Queirós. Produção: Cinco da Norte. 2005. 15 min.

Valentina. Direção e Roteiro: Cássio Pereira dos Santos. Produção: Erika Pereira dos Santos. 2020. 95 min.