

# A CINEMATOGRAFIA E AS IMAGENS DE UM SUJEITO CRIATIVO

**Rogério Luiz Silva de Oliveira**

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB

**Resumo:** O texto propõe uma reflexão sobre o trabalho do diretor de fotografia no cinema. Trata-se de uma tentativa de apresentar uma análise das imagens filmicas, a fim de mostrar a participação criativa do cinematógrafo na criação do filme e como a construção coletiva cinematográfica revela um sujeito.

**Palavras-chave:** Diretor de fotografia; memória; sujeito.

**Résumé:** *La direction de la photographie et les images d'un sujet créative.* Le texte propose une réflexion sur le travail du chef opérateur au cinéma. Il s'agit d'une tentative de présenter une analyse des images filmiques afin de montrer la participation créative du directeur de la photographie à la création du film et comme la construction collective cinématographique révèle un sujet.

**Mots-clés:** Chef opérateur ; mémoire. sujet.

## Introdução

Numa delimitação histórica, aqui proposta como uma questão de método, diremos que desde a prática dos irmãos Lumière e seus operadores, as imagens da cinematografia vêm se constituindo como um campo vasto de revelação e reflexão acerca de um sujeito criativo presente na história do cinema: o diretor de fotografia ou o cinematógrafo, como se chamará, alhures, o profissional que trabalha com um conjunto de técnicas, procedimentos, práticas e equipamentos adequados à captura e registro das imagens de um filme. Dentro da engrenagem cinematográfica, o diretor de fotografia trabalha com câmeras, fotômetros (medidores de luz), equipamentos de iluminação, de movimento de câmera (gruas, carrinhos, trilhos etc.) e o resultado de seu trabalho está diretamente relacionado à imagem do filme,

evidenciado por luzes, sombras, movimentos de câmera e cores.

Retornando às origens da cinematografia, encontraremos os indícios de início desta prática com os operadores dos irmãos Lumière. Para fins de divulgação do cinematógrafo, equipamento que Auguste e Louis desenvolveram no final do século XIX, pensou-se e desenvolveu-se uma estratégia de apresentação do novo equipamento em várias partes do mundo. Deste modo, foram treinados aqueles que poderiam ser, talvez, os primeiros cinematógrafos da história do cinema, deixando o território francês em direção a diferentes lugares do mundo. Estes homens – curiosa e especificamente do sexo masculino – iniciaram expedições em que filmavam, revelavam os filmes e encontravam soluções técnicas para exibir o que filmavam, em sessões promocionais do cinematógrafo. São estas as revelações a que temos acesso quando consideramos tomadas como as

realizadas por Gabriel Veyre, em 1896, nas expedições realizadas em território mexicano, e que resultaram em pequenos filmes intitulados como *El presidente de la república paseando a caballo en Chapultepec*, *Un duelo a pistola en el bosque de Chapultepec* e *El presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el Bosque de Chapultepec*. Nestes casos, filmes que apresentavam elementos tanto de documentação (registro de cenas cotidianas) como de *mise-en-scène*, neste caso dirigida pelo próprio cinematógrafo.

Uma forma de dirigir as pessoas para a câmera que se configurava como um traço comum neste período de utilização inicial do cinematógrafo. Basta que se considere, para tanto, os pequenos filmes realizados pelos próprios irmãos Lumière, que apresentam registros que vão desde o momento de uma refeição da própria família, passando pelo jogo de cartas de cavalheiros, até uma pequena comédia em que dois homens brigam por causa de uma brincadeira que um deles faz ao impedir o fluxo de água que sai de uma mangueira.

A rigor, os cinematógrafos que trabalharam com os irmãos Lumière desempenharam um trabalho que caracteriza a função do cinematógrafo ao longo do tempo. Para fins de exemplificação, valeria fazer referência a outros destes operadores, como Marius Chapuis, Pierre Chapuis, André Carré, Eugène Promio, Francis Doublier, Félix Mesguich, Félicien Trewey e Matt Raymond, nomes que Jacques Rittaud-Hutinet apresenta em seu livro *Le cinéma des origines: les frères lumière et leurs opérateurs*, como sendo os operadores mais destacados destes primeiro empreendimento dos dois irmãos lyonenses. Além disso, o trabalho é sugestivo para observar-se a importância destes operadores no registro de sociedades e culturas diversas do então contexto francês em que viviam. Em regra, estes operadores eram dotados de grande afinidade técnica, preenchendo perfil adequado ao trabalho com o equipamento. Em outros casos, como o de Gabriel Veyre, já citado, eram dotados de sensibilidade estética, resultando em trabalhos bem acabados e elaborados do ponto de vista artístico. É o que se vê nas imagens

produzidas por Veyre no Japão, em outro exemplo. Fotografias e imagens em movimento com noções de composição, enquadramento e fotometria.

As evidências históricas revelarão que o trabalho de difusão dos operadores dos Lumière terá forte influência na propagação não só do cinema, mas especificamente da cinematografia. Aquelas possibilidades de registro de imagens em movimento abria uma possibilidade de registro imagético, como que numa alternativa à possibilidade da fotografia fixa. E os dados apresentados por Rittaud-Hutinet reforçam esta ideia, ao tratar de incursões como a de Marius Chapuis na Rússia que, a exemplo de Veyre, registrara imagens com considerável acabamento estético.

Partindo destes precursores, a história particular dos cinematógrafos atravessará o tempo, encontrando vários outros nomes que encontrarão, na direção de fotografia, uma forma de expressão. Por escolha metodológica, poderíamos seguir este caminho histórico sublinhando o trabalho de G. W. Bitzer que assinara a fotografia de *Broken Blossoms (or the yellow man and the girl)*, dirigido por D. W. Griffith, em 1919. Neste filme, as imagens carregadas do contraste entre luz e sombras traria uma destacável carga dramática à narrativa que mostra a história de Battling Burrows, que já em seu primeiro plano, compõem um quadro com uma fonte de luz aparente no canto esquerdo superior da tela, como que sugerindo a importância da luz ao longo do filme. O filme utilizará tanto uma luz natural, de locações externas, quanto de interiores, colocadas em meio ao cenário e diante dos atores, interferindo na criação imagética do filme. Neste passeio histórico, paráramos, ainda, na fotografia do expressionismo alemão da década de 1920, com a cinematografia de Willy Hameister em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920); Gregg Toland, com suas marcas deixadas em *Cidadão Kane*, dirigido por Orson Welles em 1941; Arthur Muller e sua parceria com John Ford, destacando-se *Como era verde meu vale* (1941); Nestor Almendros, em seus trabalhos com François Truffaut ou Terrence Malick; os

jogos de luz e sombra inspirados no Renascimento, tal como executaram Henri Alekan e Vittorio Storaro; a versatilidade da câmera na mão, como realizou Raoul Coutard, deixando impressões essenciais à construção do movimento da Nouvelle Vague na França; as luzes naturalistas e a câmera discreta de Giuseppe Rotunno, na continuidade dos ideias do neo-realismo italiano; os céus de Gabriel Figueroa. Seria longa a relação de cinematógrafos destacáveis ao longo da história do cinema, caso ainda fôssemos além de práticas cinematográficas como a de Sven Nykvist, com suas ideias a serviço do cinema de Ingmar Bergman; Conrad Hall com seu trajeto premiado pela Academia Americana de Cinema (vencedor de 3 Oscars); Gordon Willis, alternando entre clássicos de diferentes naturezas, passando de *O Poderoso Chefão* (trilogia de Francis Ford Coppola) ao cinema de Woody Allen.

Apresentar uma história específica da cinematografia dentro do cinema não caracteriza o propósito deste breve texto, atento, na verdade, ao modo como as imagens são, em si, reveladoras de um sujeito criativo, por vezes subjetivado pela engrenagem coletiva cinematográfica. A continuidade aqui proposta, portanto, propõe um recorte no tempo e no espaço, chamando a atenção para o trabalho e para as imagens de três diretores de fotografia brasileiros, lugar onde a cinematografia encontrou condições de ser ecoada e praticada. No Brasil, a cinematografia encontrou adeptos, seguidores e praticantes que têm reservado um lugar destacável no audiovisual internacional. A história da cinematografia brasileira, até o momento, atribui o posto de primeiro diretor de fotografia a Edgar Brasil, a quem dedicamos a seguinte sessão. interessam também alguns efeitos de sentido sobre o sujeito homoafetivo que vão se sedimentando no imaginário social ao mesmo tempo em que outros são silenciados através dos procedimentos de controle dos discursos da mídia que elege uma dada ordem do olhar.

## Sujeito e inventividade

Edgar Hauschildt nasceu em Hamburgo, na Alemanha, em 1902. Recebeu o nome de Edgar Brasil da mãe, com quem passou a infância no Rio de Janeiro e quem o matriculou desde cedo na Escola de Belas Artes. Deste incentivo, tomou gosto pelo desenho que, mais tarde chamaria a atenção de Haroldo Mauro, irmão do cineasta Humberto Mauro que iniciava em Cataguases, interior de Minas Gerais, um movimento de realização cinematográfica, na década de 1920. Levado a Minas Gerais por Haroldo, conheceu Humberto e com ele começou a trabalhar na produção de filmes. Os primeiros filmes em que trabalhou com Mauro, fotografando-os mesmo sem habilidade com câmeras até aquele momento, foram *Braza Dormida* (1928) e *Sangue Mineiro* (1929).

A história do cinema brasileiro, ao tratar de Edgar Brasil, considerará sua capacidade de inventar coisas, contribuindo para a construção da movimentação da câmera, cujo maior exemplo foi o trabalho de cinematografia que fizera no filme *Limite* (1931), ao lado de Mário Peixoto. Não à toa, em depoimento ao documentário *Onde a Terra Acaba*, de Sérgio Machado (2002), o próprio Mário diria:

Bom, [Edgar Brasil] era um homem de uma inventiva extraordinária, de uma capacidade extraordinária. Por exemplo, maquinárias que naquela época seria impossível se importar, ele realizou-as todas no Brasil. Ele inventou muitas outras coisas, muitas outras maquinárias. Um elevador, que seria possivelmente um substituto pra grua atual e várias outras coisas, muitas outras maquinárias. Peças da própria câmera. O próprio laboratório foi todo montado por ele (PEIXOTO, 2002).

É deste diretor, Mário Peixoto, a direção do filme *Limite*, trabalho cuja fotografia foi assinada por Edgar Brasil. Ao longo deste filme, será possível notar aspectos característicos de um trabalho de cinematografia, que estão para além de uma imagem de boa resolução, fotometria (medição da luz) adequada, bem como

enquadramentos e composições, neste caso rigorosamente idealizados e acompanhados pelo diretor Mário Peixoto. A análise apurada dos planos do filme revelará a sutileza de uma câmera atuante pelas suas condições de movimentação e de fixação. O que nos faz pensar nas palavras de Luc Vancheri, em *Les Pensées Figurales des Images*: “se souvenir qu’avant d’être un drame, un document ou un blason, l’image de film est une présence visuelle, polymorphe et qui nous atteint directement<sup>1</sup>” (VANCHERI, 2011, p. 26).

Será fundamental à análise do trabalho do diretor de fotografia, portanto, a ideia de que devemos observar, nesta análise, a imagem em si, considerando-se aquilo que chega à imagem. E no caso das imagens de Brasil, o que chegará aos planos são - além das características básicas de fotometria, composição, foco e enquadramento - o movimento e o posicionamento desta câmera.

Destacaremos, para fins de observação, a sequência em que a câmera acompanha o desenvolvimento de uma ação ao longo do filme.

Aos cinquenta e três minutos do filme dirigido por Peixoto, aproximadamente, um casal caminha pela areia. O plano mostra as pernas dos atores e no plano seguinte, a câmera passa a ser subjetiva, ela mostra um ponto de vista, como se caminhasse por cima das pegadas deixadas na areia. A câmera como que flutua por sobre as marcas na areia, numa prova clara e nítida de resultado de resolução técnica para a realização do movimento e que cumpre, por sua vez, o objetivo de executar um plano subjetivo. Esta tomada cumpre o papel narrativo, proporcionando uma variação rítmica pela variação do comportamento da câmera. Com a ajuda dos dados históricos, saberemos que para esta cena, especificamente, Edgar Brasil teve a ajuda dos empregados da fazenda onde filmaram. Ele treinou os trabalhadores ensaiando a cena, marcando posições e o ritmo da movimentação.

Em outra passagem, será curioso notar o movimento de baixo para cima que a câmera executa sutilmente, mostrando os pés do ator e subindo em direção ao seu rosto, conforme ele se aproxima da câmera. A câmera acompanha os passos de um homem, no nível do chão e vai subindo conforme o personagem se aproxima. O homem se abaixa e pega uma ferradura que está no chão e a câmera continua subindo, num movimento estável, ritmado, sem qualquer balanço brusco. É um plano que quebra uma sequência de planos fixos. Dentro da narrativa de *Limite*, o movimento contribui para uma variação da participação da câmera, ajudando na criação de ritmo, a partir da variação do repertório de imagens. Com a ajuda da história, uma vez mais, saberemos que ele desenvolveu para o filme um instrumento que seria o equivalente à grua de hoje em dia. Em mais uma iniciativa criativa, Brasil antecipava um artefato que muito participaria do processo de filmagem e que faria parte do conjunto de ferramentas disponíveis ao cinematógrafo futuramente a partir dos variados tipos de grua, “com sua capacidade de alcançar grandes movimentos verticais dentro do plano” (BROWN, 2012, p. 215).

Os movimentos de câmera de *Limite* ilustrarão ainda, uma considerável precisão de movimento. É como nas sequências em que os três personagens estão no barco à deriva. É recorrente o recurso da movimentação de câmera, saindo ora de um ator e mudando o quadro para direção da água ou vice-versa. Por mais dirigido e direcionado que seja o gesto do manipulador da câmera, haverá espaço para a interferência do diretor de fotografia. A câmera muda a posição em instantes exatos dentro da ação. Os traços da fotografia de Edgar Brasil nos forçarão a pensar ainda na ideia de memória que está associada ao papel do fotógrafo como um intérprete criador. O esmero com que se apresentam as formas imagéticas são, elas mesmas, resultantes de um ato interpretativo. Criar e interpretar são qualidades indissociáveis. E não poderíamos deixar de alicerçar esta ideia, lembrando que esta elaboração constitui uma das principais teses do pensamento deleuzeano estruturado sobre

<sup>1</sup> “se lembrar que antes de ser um drama, um documento ou um brasão, a imagem de filme é uma presença visual, polimorfa e que nos alcança diretamente” (Tradução nossa).

a obra de Marcel Proust: “Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura” (DELEUZE, 2006, p. 91). Pensamento este ainda complementado pela compreensão de que: “A criação, como gênese do ato de pensar, sempre surgirá dos signos. A obra de arte não só nasce dos signos como os faz nascer; o criador é como o ciumento, divino intérprete que vigia os signos pelos quais a verdade *se trai*” (ibidem).

O processo de análise dos planos do filme *Limite* – objeto nosso de pesquisa de Doutorado – tem apontado para uma autonomia do trabalho do cinematógrafo. Mediante a observação de uma dada plasticidade da imagem. Baseando-se no roteiro (à época chamado *cenário*) de Mário Peixoto, Edgar Brasil promove uma alteração, exerce influência e imprime marcas de uma autoria na obra filmica, o que o aproximaria, tanto dos cinematógrafos apresentados em tom introdutório, quanto dos diretores de fotografia que também nos interessam na condição de objeto de estudo.

### Sujeito e câmera na mão

É o que nos interessará também - contudo por meio de um outro elemento fotográfico criativo – na cinematografia de Dib Lutfi, operador de câmera de filmes como *Terra em Transe* (1967), dirigido por Glauber e que exemplificava o ideal/método do Cinema Novo “Câmera na mão, ideia na cabeça, lente crua, sem rebatedores, luz ambiente/natural é mais rápido barato e bonito” (ROCHA, 2004, p. 418). Lutfi atuou na fotografia – e neste caso como diretor de fotografia, já que em *Terra em Transe* ele fora o câmera da equipe de direção de fotografia dirigida por Luiz Carlos Barreto – de outros filmes deste período do cinema brasileiro, a exemplo de *Os Herdeiros* (1970), dirigido por Cacá Diegues ou mesmo *Os Deuses e os Mortos*, filme dirigido por Ruy Guerra, em 1970 e que muito interessa-nos aqui. Neste filme alegórico cinemanovista, a câmera tem papel

fundamental no desenvolvimento das ideias do diretor. E a primeira parte do filme – o início – é muito emblemático neste sentido, pois o papel da câmera na mão diz muito. Ou mostra, para continuarmos atentos à necessidade de observar as imagens a partir daquilo que elas nos mostram, a partir de seus elementos visíveis.

Aos cinco minutos de filme, aproximadamente, destacamos um plano sequência executado com câmera na mão. A tomada tem início num close de ombros e o plano já inicia com a câmera em movimento, acompanhando o personagem que sai do banheiro com uma toalha no ombro, utilizando-a para enxugar o rosto. A câmera acompanha o personagem e depois de alguns segundos, quando ele inicia a fala, um segundo personagem entra em quadro. A câmera então recua e assume a posição para filmá-los de costas diante do espelho. A câmera mantém o enquadramento de modo a evitar o contraluz que vem da janela lateral que ilumina o interior do banheiro. Os dois saem do primeiro espaço do banheiro e ali, a câmera passa a acompanhar o segundo personagem por alguns segundos, até que o primeiro personagem volte ao quadro. A câmera acompanha o ritmo dramático e encerra o movimento no exato momento em que o primeiro personagem conclui o diálogo. Nesta parte final do plano, há um contraluz do restaurante que a câmera procura manter fora do quadro, evitando a superexposição. A partir deste plano, sublinharemos o papel e o desempenho fotográficos neste espaço entre a dramaturgia e as exigências técnicas. A câmera de Lutfi, por estes traços característicos – que se repetirão em diversos planos deste mesmo filme e em sua cinematografia – apresenta-se dramática e ao mesmo tempo técnica, atenta às condições adversas à fotometria e, conseqüentemente, à definição desta imagem. Esta câmera esforça-se, ainda, por manter em quadro os personagens, mesmo com os movimentos de corpos produzidos pelos atores. A câmera acompanha o ritmo deles, sem perder de vista as ideias de composição e mantendo-os dentro do quadro.

Na sequência, após este primeiro plano que destacamos, ainda veremos e sublinharemos um outro longo plano sequência de câmera na mão. O plano tem início num plano geral, onde estão enquadrados dois personagens e um cavalo. Eles estão num lugar de mata seca. Em primeiro plano, na parte superior esquerda, parte dos galhos de uma árvore estão no quadro. A profundidade de campo é grande tudo ao fundo é identificável. Pelos movimentos da câmera, perceptíveis principalmente pelo movimento percebido nas bordas do quadro, ela está na mão. A câmera acompanha de longe a conversa entre os dois personagens e se mantém em repouso até o instante em que um dos personagens, armado, caminha em direção à lateral esquerda da câmera. É para este lado que a câmera iniciará o movimento de panorâmica, acompanhando a aproximação do personagem que fala para um outro homem debruçado sobre a árvore. A câmera mantém o quadro até que o segundo personagem que estava enquadrado inicialmente também entra na imagem. Depois de alguns segundos, ele caminha para o lado esquerdo e a câmera acompanha o personagem que caminha em direção aos trilhos do trem. Quando ele está se aproximando dos trilhos, o primeiro personagem volta a entrar no quadro, quando a câmera faz uma correção e dá mais margem para a direita. O plano termina quando o segundo personagem se ajoelha sobre os trilhos para mirar em quem vai atirar. A grande profundidade de campo definida para este plano permite todo o movimento de câmera, sem a necessidade, aparentemente, de mudança de zona de foco. Após esta breve descrição, percebermos a chegada de um outro elemento fundamental da cinematografia de Lutfi: a profundidade de campo, recurso técnico que permite que a prática de uma câmera na mão, atenta não somente ao jogo de corpos da dramaturgia, mas também à própria composição. A profundidade de campo está relacionada com a liberdade da câmera. Com os objetos em campo definido de foco, a câmera está liberada para caminhar e se movimentar de acordo com os tempos da interpretação e do próprio desenrolar da trama. A câmera de

Lutfi, ao assumir uma grande profundidade de campo, está mais livre para o exercício do movimento.

Esta capacidade de movimentação parece ser exemplificada ao extremo aos oito minutos de filme, aproximadamente, quando, mais uma vez a profundidade de campo permite uma atuação da câmera dentro de um extenso campo espacial. A câmera, na mão, está parada, enquadrando, em segundo plano, uma casa em chamas. No canto esquerdo, há uma árvore, inicialmente em primeiro plano. No centro da imagem, uma mulher, com uma criança no colo corre em direção à casa, pega uma arma e volta correndo em direção ao lado direito da câmera, para onde vai ser realizado o movimento. A câmera executa o primeiro movimento abaixando-se no instante em que a mulher se abaixa para colocar a criança no chão e socorrer e tentar se posicionar da melhor forma para arrastar um homem que está ferido no chão. A câmera acompanha a ação da mulher, que tenta segurar a criança e a arma com o braço/mão direita, para arrastar o homem com a mão esquerda, puxando-o por uma das pernas. A câmera continua acompanhando a ação, quando ela não consegue segurar a arma e, com dificuldade, encontra a posição adequada para arrastar o corpo. Quando ela consegue fazer isso, a câmera varia a posição e enquadra o homem ferido. A câmera que até então mostrava a mulher de costas e o homem de frente, agora inverte a posição, acompanhando a ação. Aos poucos, a câmera revela outros detalhes do cenário e o rio que corre ao lado. Possibilitado pela profundidade de campo, a câmera acompanha a volta da mulher para buscar a arma, antes de seguir em direção ao rio para preparar uma canoa. Ao longo do plano, a câmera deixa o plano geral, em que testemunha ação, para enquadrar a mulher em close, quando ela fala os nomes de várias pessoas. A saída de um plano geral para um plano e close é sugestivo e instigante do ponto de vista fotográfico. A depender da abertura de diafragma escolhida, a imagem perderá o foco, provocando algum ruído na imagem, no que pese a sua definição.

Dib Lutfi, ao nosso modo de olhar, marcará sua cinematografia por esta

habilidade em associar as condições de funcionamento da câmera com o deslocamento no espaço. E o tempo da câmera que opera está condicionada a uma memória criativa que ela carrega em forma de influências aprendidas ao longo do tempo em experiências ora televisivas – onde ele se formou inicialmente como câmera – ora no próprio cinema, quando consideramos a grande influência de cinematografias como as do Neo-Realismo italiano e da Nouvelle Vague Francesa. Estas duas escolas cinematográficas imprimiram marcas visíveis no jeito de Lutfi operar a câmera cinematográfica, sugerindo um caminho que ele percorre de maneira autêntica, a partir das soluções técnicas autorais que desenvolve ao longo de sua cinematografia. Ele faz uso de uma que é o elemento que dá condições à possibilidade da fotografia, tratando-a como se trata um coadjuvante que dá condições essenciais e indispensáveis para a performance do protagonista, em seu caso o movimento da câmera. É um regime diferente de cinematografia, tanto de Edgar Brasil quanto de Walter Carvalho, autor do nosso terceiro e último objeto de reflexão.

### Sujeito de luz e sombras

Quando o primeiro plano do filme *Lavoura Arcaica* (2001) começa, a câmera de Walter Carvalho já está executando um movimento da esquerda para a direita. O foco é impreciso, mas identifica-se o lençol de uma cama, iluminado lateralmente. A imagem é contrastada. A câmera percorre a área do lençol para, depois de alguns segundos, enquadrar o rosto do personagem André, interpretado por Selton Melo. Aos poucos, a câmera faz movimento de aproximação, revelando o rosto e parte do corpo do personagem que está iluminada. A cabeça do personagem está sob uma sombra densa. A câmera para e acompanha a expressão facial e corporal do personagem que está se masturbando. Sem evidenciar, a câmera alterna o movimento entre o seu rosto e as mãos. A câmera prioriza o lado esquerdo do corpo do personagem e a luz dura ajuda a

evidenciar os detalhes de um corpo magro, revelado pela ossatura do tórax.

Até aqui, a condição de desfoque ainda não tinha aparecido, apenas seu contraponto. Enquanto as fotografias de Brasil e Lutfi são dotadas - pelo menos nos filmes em questão – de imagens bem focadas, bem definidas, Walter Carvalho apresenta uma fotografia mais fluida, do ponto de vista de sua nitidez. A pouca profundidade de campo notada no primeiro do plano voltará a marcar planos ao longo das pouco mais de duas horas e meia de narrativa em que a luz é um elemento destacável da fotografia de Walter Carvalho. A luz lateralizada que ilumina o corpo magro do personagem André é a mesma que provocará o contraste necessário à construção de uma atmosfera sisuda, patriarcal e podadora que cerca o ambiente onde vive a família que protagoniza o filme dirigido por Luiz Fernando Carvalho.

A capacidade de posicionar as fontes de luz e consequente densidade provocada por estas luzes no cenário e nos personagens, marcará a cinematografia de Walter Carvalho, localizando-o numa linha dentro da história da arte. Por vezes, é a luz renascentista que dialoga com os contrastes de Caravaggio; por outras tantas, é a densidade de cinematografias como a de Vittorio Storaro ou Sven Nykvist. Contudo, seja em *Lavoura Arcaica*, seja em filmes destacáveis de sua cinematografia, há um traço pessoal e autoral no jeito de filmar, chegando mesmo a colocar a própria luz na condição de personagem.

Parece ser assim quando analisamos esta sequência inicial, que ao chegar aos quatro minutos assume uma subjetiva do personagem André que olha para o teto e contempla a projeção de sombras no teto. Nele, há um lustre onde são projetadas as sombras retangulares, aparentemente de uma janela. Lustre e sombras fazem movimento suave e a câmera permanece fixa. Esta luz assumirá um papel de personagem de forma ainda mais evidente, quando aos vinte minutos de filme, um plano é executado apenas com luz e projeção de sombra na parede. Aqui é possível falar de um elemento que coloca luz e sombra como elementos narrativos. E podemos dividir o fenômeno de luz em duas

partes: na primeira, as sombras e luzes projetadas se movimentam; na segunda, a fonte de luz é que é movimentada. Primeiro a câmera inicia o plano com um breve movimento de baixo para cima (tilt) acompanhando o movimento da sombra do menino na parede. Ele se levanta e fica de pé, parado. Pelo movimento da sombra, vê-se que ele pega um objeto (aparentemente um terço) eleva-o, para depois coloca-lo no pescoço. As sombras de folhas e galhos balançam na parede em torno do menino. O segundo movimento inicia-se quando a câmera dá prosseguimento ao movimento inicial de tilt, de baixo para cima, para acompanhar o movimento de projeção da sombra do menino que agora ergue os braços. Pela forma da mudança da posição da sombra, há uma modificação na posição da fonte de luz, de baixo para cima. É como se a fonte de luz saísse da horizontal para a vertical. É um efeito de luz criado para a narrativa, o que é possível executar com auxílio de instrumentos de maquinaria. Ao final do plano, a luz aparente desaparece completamente do quadro, restando uma iluminação tênue, que permite visualizar as pinturas no alto da parede. Pela sequência, perceberemos que este efeito tem a intenção de mostrar que o menino parte para um vôo até a igreja.

Para além desta utilização dos efeitos da luz, a análise dos planos do filme *Lavoura Arcaica* ainda evidenciarão um outro elemento que é a luz, ela mesma, enquanto objeto aparente. Ou seja, o aparecimento da fonte de luz no quadro. Na passagem para os seis primeiros minutos de filme, a conversa entre André e Pedro, seu irmão, é ilustrativa, neste sentido. A câmera está posicionada de dentro de um quarto e utiliza os limites da porta para emoldurar o personagem que está deitado no chão do outro espaço iluminado da casa. A câmera acompanha o movimento brusco do personagem que se levanta rapidamente do chão, veste a roupa e sai de quadro. Em primeiro plano, a porta e seus limites estão desfocados. Em segundo plano, estão partes da cabeceira da cama, de uma cadeira e um quadro na parede. Depois de alguns segundos, o personagem entra novamente no quadro, entrando no

compartimento onde está a câmera. Ele caminha em direção à porta do quarto, espaço que está suavemente iluminado por uma luz quente. Neste plano, há diferentes fontes de luz, há um esquema de iluminação. Primeiro, há a luz pensada para o quarto, onde estão as partes da cabeceira da cama e da cadeira. A temperatura da luz neste ambiente está bem próxima da luz do dia, aparentando ser uma luz natural; Segundo, uma luz de vela ilumina o interior do quarto, onde a câmera está e para onde André caminha; Terceiro, uma luz ilumina o exterior do quarto, onde seu irmão Pedro está, depois que André abre a porta. O irmão de André entra no quadro primeiramente em penumbra, para depois entrar na zona de luz externa ao quarto. Ele ainda entrará mais no quarto, ficando na mesma zona de iluminação de André. Iluminados por esta luz de vela, eles se abraçam. Pedro entrará no quarto e o lado esquerdo de seu rosto será iluminado pela luz da vela., por vezes aparente no quadro.

Os planos do filme *Lavoura Arcaica* estão carregados de um discurso À parte construído pelo modo como são iluminados os personagens, objetos e cenários. Outra vez, numa comparação com a cinematografia executada por Dib Lutfi, porém de maneira diferente, a direção de fotografia se relaciona com os corpos dos atores, neste caso também fundamentais para a construção da trama cercada pelos tabus da sexualidade naquele ambiente que serve de espaço para a história. Esta luz é reveladora de feições, expressões faciais e corporais, danças, comedimentos, sermões, brincadeiras, etc. Na disposição imagética de muitos planos, além dos cenários, dos atores e de suas falas, está a luz demarcando um espaço quase que dramático. Aos aproximadamente oito minutos e meio de filme, num dos lampejos remissivos, o personagem André é um menino que a câmera enquadra mostrando-o coberto pelas folhas secas, apenas com o rosto, a mão e parte do braço direito à mostra. Em primeiro plano, as folhas de uma planta estão desfocadas, criando uma espécie de moldura. Suaves pontos de luz são visíveis no rosto e nas folhas que cobrem o corpo do menino. A câmera faz um ajuste de quadro

quando ele levanta a perna esquerda. No que diz respeito à luz do plano, a iluminação é suave, leve, do início da manhã, sem contrastes ou densidade. A cinematografia, neste caso, condiz, exatamente com o estado de leveza, brincadeira e descobertas do menino que não sofria com as pressões que depois, quando adulto, sofreria. Este discurso construído pela luz é reforçado pela fala do personagem que narra o período da infância.

O esforço, aqui apresentado de modo breve, busca evidenciar a participação deste sujeito criativo que está por trás das luzes e sombras do filme. Características estas que, por escolha teórica-metodológica, contemplamos pelos viés filosófico pertinente ao conceito de memória, a exemplo do que apresentamos anteriormente ao tratar das cinematografias de Brasil e Lutfi. Haverá nestes três regimes cinematográficos uma experiência de memória criativa, que entenderemos como sendo uma inovação a partir dos traços característicos do trabalho do fotógrafo. Para ficar no terceiro deles, Walter Carvalho, por exemplo, parte de padrões de iluminação, sempre acrescentando novos elementos, imaginando, criando com base em seu acervo mnemônico.

## Conclusão

Há, portanto, ao nosso modo de ver, um sujeito por trás das imagens do cinema que está para além das figuras dos atores, do diretor e que participa do processo criativo conforme um fenômeno de memória. Criação esta que está além, evidentemente, dos sujeitos que atuam no som, na direção de arte, na montagem e em todas as áreas do coletivo que compõe a equipe de realização cinematográfica.

Provocados por Marcel Proust, na leitura de Gilles Deleuze que, ao tratar da memória involuntária, faz-nos refletir acerca de uma ideia de memória associada aos sentidos e sensações criados pela *madeleine* conjuntamente com Combray, pensaremos. O sabor associado ao bolinho contém um volume de duração que o estende por dois momentos ao mesmo tempo: passado e

presente (DELEUZE, 2006b, p. 56). Nesta direção, dando destaque para a memória involuntária, Deleuze inspira-nos a pensar na caracterização proustiana da seguinte forma:

(...) ela interioriza o contexto, torna o antigo contexto inseparável da sensação presente. Ao mesmo tempo que a semelhança entre os dois momentos se ultrapassa em direção a uma diferença mais profunda. Ao mesmo tempo que Combray ressurgue na sensação atual, sua diferença com relação à antiga sensação se interioriza na sensação presente. A sensação presente não é, pois, mais separável dessa relação com o objeto diferente. O essencial na memória involuntária não é a semelhança, nem mesmo a identidade, que são apenas condições; *o essencial é a diferença interiorizada, tornada imanente*. É nesse sentido que a reminiscência é o análogo da arte e a memória involuntária o análogo de uma metáfora: ela toma 'dois objetos diferentes' – a *madeleine* com seu sabor, Combray com suas qualidades de cor e de temperatura – e envolve um no outro, faz da relação dos dois alguma coisa de interior (DELEUZE, 2006b, p. 57).

A fonte em que os fotógrafos bebem suas referências é, inspirando-nos nisso, inseparável da expressão presente. Tanto que se tornam confundíveis. Os contextos se misturam e novos traços são acrescentados. A novidade, neste caso, está no próprio movimento da câmera, na criação dos artefatos e soluções, na ação dos personagens ou mesmo dos personagens lidando diretamente com as fontes de luz.

Memória e fabulação agem no processo de concepção de imagens do diretor de fotografia de processos audiovisuais. A observação atenta dos traços plásticos, especificamente obtidos pelo trabalho de cinematografia, revelarão um processo criativo à parte e ao mesmo tempo integrado à construção fílmica, já que a constituição do cinematógrafo enquanto sujeito não se dará fora da coletividade que o cerca. A propósito, é também o fato de trabalhar em equipe que dá ao diretor de fotografia a condição de alcançar esta autenticidade artística em seu trabalho, alcançando a ideia mesma de sujeito,

para tomar uma outra ideia deleuzeana como referência, desta vez em *Empirismo e Subjetividade*. A partir de um deslocamento conceitual inspirador, pensaremos nesta ideia de sujeito que atribuímos ao diretor de fotografia, compreendendo que é o contexto criativo coletivo que constitui esta autoria. O fotógrafo carrega seu repertório para cada novo trabalho, contudo adequando-se ao contexto de cada nova realização.

## Referências

- ARONOVICH, Ricardo. **Expor uma história:** a fotografia do cinema. Rio de Janeiro: Gryphus; São Paulo: ABC, 2004.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Coleção Tópicos. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BROWN, Blain. **Cinematografia – Teoria e Prática:** Produção de Imagens para Cineastas e Diretores. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-movimento: cinema 1.** Introdução e tradução Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- \_\_\_\_\_. **A Imagem-tempo: cinema 2.** Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Proust e os Signos.** Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Empirismo e Subjetividade:** ensaio sobre a natureza humana segundo Hume (L. B. L. Orlandi, trad.). São Paulo: Editora 34, 2001.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios.** Campinas – São Paulo. Papirus. 1993. 8ª Edição. Série Ofício de Arte e Forma.
- FERREIRA, Amauri. **Introdução à Filosofia de Bergson.** Encontrado em: [www.amauriferreira.com](http://www.amauriferreira.com). Acesso em: 14 de janeiro de 2013.
- MASCELLI, Joseph V. **Os Cinco Cs da Cinematografia:** técnicas de filmagem. São Paulo: Summus Editorial, 2010.
- MONCLAR, Jorge. **O diretor de fotografia.** Rio de Janeiro: Solutions Comunicações, 1999. Vol. I. Coletânea Audiovisual Profissões do milênio – Manual técnico de cinema.
- MOURA, Edgar. **50 Anos luz, câmera e ação.** São Paulo; Editora SENAC São Paulo, 1999.
- RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luís Felipe (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro.** São Paulo: Ed. Senac, 2000.
- SILVA NETO, Antonio Leão da. **Dicionário de fotógrafos do Cinema Brasileiro.** Coleção Aplauso. Série Especial. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- VACHERI, Luc. **Les pensées figurales de l'image.** Armand Colin: Paris, 2011.
- VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro.** Rio de Janeiro: Revan, 1993.

*Recebido em: 11 de abril de 2015.*

*Aceito em: 27 de maio de 2015.*