



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
LINHA IMAGEM E SOM**

**A linguagem poética de Walter Carvalho: um diálogo entre  
fotografia no cinema e artes plásticas**

**Ana Carolina Roure Malta de Sá**

Brasília, julho de 2014

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
LINHA IMAGEM E SOM**

**A linguagem poética de Walter Carvalho: um diálogo entre  
fotografia no cinema e artes plásticas**

**Ana Carolina Roure Malta de Sá**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social, pela linha de pesquisa Imagem e Som.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Araújo de Sá

Brasília, julho de 2014

Ana Carolina Roure Malta de Sá

**A linguagem poética de Walter Carvalho: um diálogo entre fotografia no cinema e artes plásticas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_\_.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sérgio Araújo de Sá (FAC/UnB)

Orientador

Prof. Dr. Gustavo de Castro (FAC/UnB)

Membro

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Maria Busato (UniCEUB)

Membro

Prof. Dr. Michael Peixoto (FAC/UnB)

Suplente

Para as mulheres da minha vida: minha mãe, vó diva, vó Santa (em memória), tia Shirley, Denise, Amanda, Maria Clara, tia Carminha;

Para os homens da minha vida: meu amor Ariel, meu pai, André, Pedro, tio Ariel (em memória), vó Cleber.

## AGRADECIMENTOS

A minha mãe, pela vida, pelo amor maior desse mundo, pela paciência de sempre. Por ter despertado em mim todo amor que sinto pela sétima arte! Pelas discussões calorosas sobre cinema e arte. Obrigada por me encorajar a seguir em frente, por acreditar em mim e ser a minha maior inspiração!

Ao meu marido Ariel Vieira, pelo amor, paciência e compreensão. Pela espiritualidade. Por me acalmar, por tonar a minha vida mais feliz, mesmo nos momentos mais difíceis. Por me ouvir falar repetidamente sobre cinema, arte e poesia, durante dois anos seguidos e, mesmo não sendo dessa área, contribuir com posicionamentos relevantes para a minha pesquisa. Por compartilhar comigo o seu mundo e toda a sua poesia!

Ao meu pai e a Denise, pelo amor, carinho e preocupação de sempre.

A vó Diva, por me amar tanto, tanto... e por despertar em mim um amor intenso pela poesia, pelas artes plásticas e pela literatura. Por ter concedido à minha vida tanta magia e beleza!

A tia Shirley, pelo amor, pelas palavras de incentivo, por se preocupar tanto comigo.

Aos meus irmãos Pedro, André e Amanda, por serem meus companheiros de jornada, por me amarem tanto, por serem meus grandes amigos. Gratidão imensa por vocês serem quem são na minha vida. Amo vocês!

A Maria Clara, minha princesa, minha vida, minha tudo. Minha linda bailarina, que veio ao mundo para encher o meu coração de alegria. Amo você, minha porçãozinha de luz!

Ao professor Sérgio de Sá pelas orientações, e por ter me aceito como orientanda.

À professora Tânia Montoro, pelo carinho, atenção, pelas ricas observações realizadas na minha qualificação e ao longo de toda a minha formação. Pelos valiosos seminários nos Festivais do Cinema de Brasília. Por acreditar em mim!

Ao professor Gustavo de Castro por ter me inspirado a pensar as relações sobre cinema e poesia, pelas orientações na banca que me permitiram incluir as artes plásticas. Por me possibilitar descobrir o que eu realmente queria pesquisar e não sabia!

Ao Mike, pelas discussões relevantes sobre cinema e poesia, por me instigar a falar sobre o meu tema de pesquisa, por todo conhecimento adquirido, em suas aulas, sobre teoria e estética do cinema.

Ao tio Ariel e à tia Carminha, pelo carinho, compreensão, paciência, pelo apoio de sempre e pelas palavras sensatas. Por me amarem e cuidarem de mim!

A Wanessa, pela amizade, pelo apoio de sempre e pela compreensão. Por continuar sendo minha amiga tão querida por tantos anos.

A Carol, pela amizade, pelas conversas profundas, por me entender tão completamente e, principalmente, por ter trazido ao mundo uma menininha tão repleta de luz, Ana Vitorinha!

Ao CNPq, pelo apoio financeiro à pesquisa.

“A ideia de possuir inteiramente a prática de uma arte, de conquistar a liberdade de fazer uso de seus meios com tanta segurança e leveza quanto de nossos sentidos e membros em seus usos comuns é daquelas ideias que arrancam de certos homens uma constância, um esforço, exercícios e tormentos infinitos”.

Paul Valéry

“Se a poesia representa para o poeta seu instrumento específico de experiência, ela também ensina ao seu próprio criador. E não será menos verdadeiro que o poema comove e deleita seu autor. A alegria e a dor de criar se fundem sempre e constituem apanágio do poeta tanto quanto de qualquer outro artista”.

Mario Faustino

## RESUMO

O cinema como expressão poética só é possível a partir do ato criador de um artista que se utiliza de procedimentos estéticos em favor do processo artístico da expressão, concedendo ao filme o caráter de obra de arte e ao espectador a possibilidade de vivenciar uma experiência estética singular. A fotografia é um dos elementos fundamentais para a constituição de um cinema como expressão poética e o fotógrafo o grande responsável por tornar isso possível, já que é ele quem dá o tratamento às imagens a partir dos enquadramentos, da iluminação, do foco, dos movimentos de câmera, da escolha das lentes, dos ângulos e das cores utilizadas. Este trabalho se propõe a investigar as possíveis relações entre cinema e artes plásticas, a partir de recorrências estéticas reveladoras desse diálogo na fotografia cinematográfica de Walter Carvalho, diretor de fotografia brasileiro. Os pares sombra/luz; foco/desfoque; ausência/presença, visível/invisível, opacidade/transparência são formalizações estéticas recorrentes no trabalho de Walter Carvalho, resultado de um trabalho de experimentação com a linguagem cinematográfica que pretende obliterar uma fotografia naturalista, colocando em questão a produção de representações que tem como objetivo levar para a tela a realidade tal como ela é. Para investigar o que se propõe optou-se por um *corpus* fílmico constituído por três obras que contaram com a direção de fotografia de Walter Carvalho. São elas: *Lavoura Arcaica* (CARVALHO, 2001); *Madame Satã* (AÏNOUZ, 2002) and *O veneno da Madrugada* (GUERRA, 2004).

**Palavras-chave:** cinema, fotografia cinematográfica, artes plásticas, expressão poética direção de fotografia.

## **ABSTRACT**

The movie as a poetic expression is only possible from the creative act of an artist who uses aesthetic procedures in favor of the artistic process of expression, giving the film the character of the art work and to the viewer the chance to experiencing a unique aesthetic frame. The photograph is a fundamental element for the formation of a film as poetic expression and photographer largely responsible for making this possible, since he is the one who gives the treatment to images, such as lights, focus, movement of camera. This work aims to investigate the possible relationship between cinema and visual arts, from film photography by Walter Carvalho, Brazilian cinematographer. Aspects shadow / light, focus / blur, absence / presence, visible / invisible, opacity / transparency are recurring aesthetic formalization in the work of Walter Carvalho. These aesthetic formalizations are result of the work of experimentation with film language that subverts naturalistic photography, questioning the production of representations that aims to represent the reality as it is. To investigate what it claims we chose three films which had the cinematographer Walter Carvalho. They are: *Lavoura Arcaica* (CARVALHO, 2001); *Madame Satã* (AÏNOUZ, 2002) and *O veneno da Madrugada* (GUERRA, 2004).

**Keywords:** cinema, photograph, visual arts, poetic expression, cinematographer.

# SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	12
2	CAPÍTULO 1: REFLEXÕES SOBRE A LINGUAGEM POÉTICA.....	18
2.1	Poema, poesia e linguagem poética .....	18
2.2	Função poética .....	26
3	CAPÍTULO 2: A ARTE NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA: REFLEXÕES SOBRE A LINGUAGEM POÉTICA NA ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA.....	31
3.1	Fotografia, cinema e pintura: a ampliação do mundo perceptível e as novas formas de representação .....	35
3.2	Função poética: a dimensão de ambiguidade e o discurso aberto da obra de arte.....	39
4	CAPÍTULO 3: A LINGUAGEM POÉTICA NO CINEMA .....	45
4.1	Cinema: arte ou meio de comunicação de massa?.....	45
4.2	Cinema naturalista x teorias formalistas .....	50
4.3	Reflexões sobre a poesia no cinema: uma inter-relação entre linguagem poética e o cinema como forma de arte .....	52
5	CAPÍTULO 4: O ATO CRIADOR DE WALTER CARVALHO .....	62
5.1	A fotografia no cinema e o fotógrafo.....	62
5.2	O processo de criação de Walter Carvalho .....	65
5.3	Walter Carvalho e sua relação com a História da Arte .....	68
5.4	Transgressão das formas tradicionais de representação no cinema.....	70
6	ANÁLISE DO <i>CORPUS</i> FÍLMICO .....	75
6.1	Oswaldo Goeldi e Käthe Kollwitz: Expressionistas em diálogo com <i>O Veneno da Madrugada</i> .....	78
6.2	Deformação expressionista: o desfoque e a imagem dura em <i>Madame Satã</i> .....	96
6.3	A deformação em <i>Lavoura Arcaica</i> : um diálogo com a pintura expressionista.....	101
6.4	Iluminação contrastada: O Barroco em <i>Lavoura Arcaica</i> .....	104
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	109
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	112

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS .....	116
REFERÊNCIAS VIDEOGRAFICAS.....	117
ANEXOS.....	117
ANEXO 1 – FILMOGRAFIA DE WALTER CARVALHO.....	119
ANEXO 2 – Sobre Walter Carvalho: uma breve biografia .....	121

## 1 INTRODUÇÃO

Sabe-se que o cinema possui dupla natureza: é ao mesmo tempo meio de comunicação de massa e arte de inúmeras possibilidades. A sua forma peculiar de expressão está atrelada à capacidade que possui de inter-relacionar diferentes meios e linguagens. É essa habilidade em promover a articulação entre suportes artísticos distintos, somada à aptidão de se utilizar dos diversos recursos disponíveis para aprimorar a sua linguagem, que confere ao cinema o título de sétima arte.

Ao dialogar com elementos próprios da literatura, da música, da arquitetura, da dança, do teatro e da pintura, a arte cinematográfica incorpora as influências estéticas provenientes dessa interação, recriando a sua própria linguagem, por meio de procedimentos estéticos elaborados, originando, assim, uma narrativa que se distancia de uma representação naturalista<sup>1</sup>.

Segundo Mendoza (2006: 55), na pesquisa intitulada *Cinema e Poesia: uma relação intersemiótica em Akira Kurosawa*:

quando um filme se permite interagir com elementos específicos de outras linguagens estará concomitantemente modificando suas características estéticas, ao invés de se submeter aos rigores de um cinema clássico, ou seja, sua estrutura narrativa será contaminada por outros processos de elaboração estética que fogem do viciado e tradicional tratamento dos filmes comerciais.

Grande parte dos realizadores cinematográficos não se preocupa em explorar as potencialidades do cinema e acabam produzindo filmes com o objetivo de atender às demandas de público, construídas pela própria cultura de massa. Essa cinematografia é realizada por um modo estandardizado de produção, em que há um modelo de roteiro, de fotografia, de montagem etc., preestabelecidos pelo sistema de estúdios hollywoodiano, que padroniza grande parte das produções fílmicas. Nesses casos, os filmes são concebidos por meio da naturalização dos elementos dessa linguagem, que acabam por tornarem-se imperceptíveis ao espectador, aumentando, assim, o efeito de realidade de uma obra fílmica (XAVIER, 2008).

---

<sup>1</sup> Representação naturalista é um conceito abordado por Ismail Xavier na obra *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência* (2008a) e será abordado, neste trabalho, mais detalhadamente, no Capítulo 3.

Esse fato nos permite retomar a afirmação de Luís Buñuel proferida na conferência intitulada *Cinema: instrumento de poesia* (2008: 334): “Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e realização”. Pensamento esse também compartilhado por Pasolini, no texto “O cinema de poesia” (1981). Portanto, apesar de apresentar dupla natureza – podendo se manifestar ao mesmo tempo como meio de comunicação e arte – nem sempre uma produção fílmica pode ser considerada expressão da sétima arte.

Nesta pesquisa, parte-se do pressuposto de que o cinema como expressão poética só é possível a partir do ato criador de um artista. É sua participação na realização de uma obra, com a sua percepção, com seu modo de ver o mundo, que lhe permite se utilizar de procedimentos em favor do processo artístico da expressão, concedendo ao filme o caráter de obra de arte e ao espectador a possibilidade de se defrontar com a experiência sensível do humano.

O cinema como poesia é justamente um cinema resultado da percepção, do olhar, do desejo de um artista que busca, na própria linguagem cinematográfica, meios para subvertê-la. O artista utiliza-se dela, para transgredi-la, para ultrapassá-la, e o resultado desse processo é o que chamaremos de expressão poética. No decorrer desse processo, o resultado é a redução de uma percepção natural capaz de apreender a realidade tal como ela se apresenta, em favor de uma experiência estética que beira aquilo que não pode ser visto.

É também a capacidade de percepção do artista que lhe possibilita se apropriar dos meios do seu tempo para realizar as suas criações, sem se submeter ao projeto industrial inerente a esses aparatos tecnológicos. Ao invés disso, o artista subverte as funções e finalidades das máquinas e aparelhos utilizados por ele em suas produções artísticas, reinventando, assim, novas alternativas de se explorar as tecnologias, em favor da experimentação da linguagem (MACHADO, 2010).

A fotografia é um dos meios pelo quais a expressão poética pode emergir em um filme e o fotógrafo um dos grandes responsáveis por tornar isso possível, já que é ele quem lida diretamente com a luz e com a câmera, ou seja, é ele quem dá o tratamento às imagens, a partir dos enquadramentos, da iluminação, dos movimentos de câmera, da escolha das lentes, dos ângulos e das cores utilizadas. A fotografia é um constituinte essencial da narrativa, sendo também imprescindível à construção das personagens. Apesar de não ser o responsável pelo figurino, cenário ou locação – responsabilidade do diretor de

arte – e nem pela interpretação dos atores, todos esses elementos fazem parte da composição da cena que será iluminada, enquadrada e até (des) focada por ele.

Foi por refletir sobre a importância do papel da fotografia na constituição de um cinema como forma de arte que, neste trabalho, foi adotado como critério fundamental a escolha do fotógrafo como objeto empírico. A opção pelo poeta da imagem Walter Carvalho e por uma filmografia que contasse com a sua direção de fotografia deve-se ao fato de esse artista possuir um trabalho fortemente marcado pela criação, em que a expressão do “eu” do artista se manifesta na estrutura estética da narrativa, por meio de sua escolha por dispositivos capazes de obliterar uma fotografia naturalista e colocar em questão a produção de representações que tem como objetivo levar para a tela a realidade tal como ela é.

Sabe-se que a produção cinematográfica é resultado de um trabalho realizado em grupo, no qual o diretor é o responsável pelas escolhas e também por conduzir toda equipe compostas por profissionais como o fotógrafo, o cenógrafo, o sonoplasta, o figurinista etc. O próprio Walter Carvalho (2010a, 2010b, 2010c, 2012), apesar de ser um dos grandes responsáveis pela criação das imagens, deixa bem claro em entrevistas que a estrutura visual de um filme emerge da narrativa proposta pelo diretor. Ele destaca que o ponto comum entre toda a equipe de produção é a história (ideia, argumento, roteiro) e que todo o grupo, do figurinista ao diretor de fotografia, desempenha a sua função a partir do conceito preestabelecido pelo cineasta. O fotógrafo, então, trabalha a luz, o quadro, o movimento da câmera etc., para chegar a uma estrutura visual que converge com aquilo que foi proposto inicialmente.

Segundo Moura (2010: 249-250), em *50 anos luz, câmera e ação*, “a relação técnica entre o diretor e o fotógrafo é esta: o diretor escolhe, o fotógrafo melhora o que foi escolhido pelo diretor. Melhora em termos de enquadramentos, de movimentos de câmera e outros componentes visuais”. Entretanto, sabe-se que, apesar de partir de uma ideia inicial proposta pelo diretor, é com o seu gesto criativo, determinado pela técnica, que se alcança um determinado resultado final. O modo como ele faz o seu trabalho tem a ver com as suas escolhas, com o seu ato criador. Carlos (2010: 61) comenta a relação entre o cineasta alemão Wim Wenders e o diretor de fotografia Henri Alekan:

Em suas entrevistas e reflexões sobre sua carreira, Wenders atribui ao diretor de fotografia Henri Alekan, o título simbólico de coautor em seus

filmes. Wenders condiciona até o êxito e o fracasso de uma obra à qualidade da fotografia desenvolvida por Alekan. Ao elevar seu colaborador a coautor, Wenders ressalta a importância da criação visual e fotográfica na definição do estilo e das qualidades artística de um filme.

Todo artista possui um modo distinto de se apropriar da linguagem cinematográfica. Dentre as inúmeras possibilidades de expressão que o cinema apresenta, optou-se, em sentido amplo, por investigar suas possíveis relações com as artes plásticas, a partir de elementos estéticos da fotografia.

Dada a importância do fotógrafo na criação de um cinema como expressão poética, esta pesquisa, em sentido estrito, procura investigar, nas experimentações realizadas por Walter Carvalho, o diálogo com as artes plásticas. Diálogo este que se constitui como um dos responsáveis pela obtenção de uma imagem poética e se mostra como uma marca expressiva recorrente no seu trabalho, independentemente das incontáveis parcerias realizadas com diferentes cineastas. É também uma tentativa de pensar a possibilidade de certa formalização a partir dos pares sombra/luz; foco/desfoco; ausência/presença, visível/invisível, opacidade/transparência, cujos efeitos de transmissão permitem colocar em suspensão a presença de representações idealizadas sobre os objetos retratados.

Para investigar o que se propõe, optou-se por um corpus fílmico constituído por três obras que contaram com a direção de fotografia de Walter Carvalho. São elas: *Lavoura arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001), *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002) e *O veneno da madrugada* (Ruy Guerra, 2004).

Os filmes selecionados pertencem aos períodos da Retomada<sup>2</sup> do cinema brasileiro e pós-Retomada. Esses dois momentos do cinema nacional contam com a produção de obras que levaram em consideração as condições do país, contudo, sem a preocupação de propor uma unidade temática, estilística ou de gênero (ORICCHIO, 2003).

A pesquisa está dividida em quatro capítulos:

No primeiro capítulo, busca-se definir o que se entende por poesia, linguagem poética e função poética, em um sentido mais amplo, de modo a se estender e a englobar todas as artes, e também o que se entende por artista/poeta. A discussão estabelecida procura demonstrar que toda obra de arte pode ser vista como manifestação poética, inclusive obras cinematográficas, se forem fruto de um trabalho de artista que se utiliza dos

---

<sup>2</sup> Fase responsável por recuperar a produção cinematográfica nacional, após uma de suas maiores crises, ocorrida no início da década de 1990. Iniciou-se em 1995, estendendo-se até 2003, com a produção *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles.

meios expressivos que estão ao seu alcance, ou seja, utiliza-se da linguagem para subvertê-la e assim reinventá-la. A discussão estabelecida neste capítulo foi articulada, principalmente, a partir do pensamento de Platão (1996) e Octavio Paz (2012) sobre a poesia, das reflexões de Mario Faustino (1977) e Roman Jakobson (1995) sobre a linguagem e a função poética e de Umberto Eco (1976) sobre a obra aberta.

No segundo capítulo, procura-se estabelecer reflexões sobre a influência da fotografia e do cinema nas artes plásticas: como essa influência alterou a própria natureza da arte, contribuindo para o rompimento com a arte figurativa de representação e para o surgimento de novos modos de representação, que resultou na Arte Moderna e, posteriormente, na Arte Contemporânea. Reflete-se também sobre a relação direta entre a predominância da função poética e a obra de arte, principalmente no que diz respeito à dimensão de ambiguidade própria à função poética responsável por conceder à obra uma maior abertura. Abertura essa ainda maior nas formalizações estéticas próprias a Arte Moderna e Contemporânea e que se faz presente na composição estética da fotografia de Walter Carvalho. As reflexões foram realizadas, predominantemente, a partir dos seguintes teóricos: Walter Benjamin (2012), Lúcia Santaella (2008), Tânia Pellegrini (2003), Marc Jimenez (1999), Giulio Carlo Argan (2013), Philippe Dubois (2010), Paul Klee (2001) e Umberto Eco (1976).

No terceiro capítulo, procura-se estabelecer reflexões sobre a linguagem poética no cinema em sentido mais amplo. Antes de investigar o poético nas experimentações estéticas de Walter Carvalho, fez-se necessário compreender as possíveis manifestações da poesia na sétima arte, para entender a relação direta entre a existência da linguagem poética e da qualificação de cinema como forma de arte. A poesia é vista como subversão da linguagem cinematográfica. É um modo de se fazer cinema e, nesse sentido, a técnica cinematográfica é subvertida em favor da linguagem, e assim emerge uma imagem poética. Para aprofundar a compreensão acerca dessa relação, recorreu-se ao pensamento de cineastas como Andrei Tarkovisk (1998), Luís Buñuel (2008) e Pier Paolo Pasolini (1981), e de pesquisadores como Erika Savernini (2004), Arlindo Machado (2010).

No quarto capítulo, procura-se primeiramente discutir a função de um diretor de fotografia, para em seguida apresentar o processo criativo de Walter Carvalho. Investiga-se, de um modo geral, a expressão de uma sensibilidade poética na fotografia cinematográfica deste artista, buscando averiguar de que modo ele atualiza e/ou recria

esses princípios, próprios a um cinema de poesia, e o que propõe de novo, a partir de formalizações estéticas que constituem a sua própria linguagem poética, expressão da sua subjetividade, da sua forma de conceber o mundo.

As análises do *corpus* fílmico pretendem investigar a sensibilidade poética na fotografia de Walter Carvalho, a partir de seu processo criativo, no qual o artista utiliza-se da linguagem cinematográfica de modo a subvertê-la, desenvolvendo uma linguagem poética que se manifesta no diálogo com as artes plásticas, marca expressiva recorrente no trabalho do fotógrafo. Para realizar as análises, considerou-se a noção de poesia, linguagem poética, função poética e as ideias estabelecidas sobre a função do artista/poeta, somadas ao pensamento de Luis Buñuel (2008) sobre o cinema como instrumento de poesia e as reflexões teóricas de Pier Paolo Pasolini (1981), que Savernini (2004) considerou mais como uma sensibilidade poética do que um gênero ou movimento cinematográfico.

Nos últimos anos, alguns pesquisadores têm se preocupado em desenvolver estudos sobre a convergência dos meios de massa e das artes, o que vem ampliando o âmbito da pesquisa na Comunicação. A possibilidade de se realizar, nesse campo, projetos que se propõem a investigar o diálogo entre a arte cinematográfica e a pintura é resultado dessa abertura. Por isso, de modo mais geral, esse trabalho pretende contribuir com os crescentes estudos sobre a inter-relação entre mídias e outros suportes artísticos, ao mesmo tempo em que, em sentido mais estrito, busca colaborar com as pesquisas relacionadas à estética, que contemplam as aproximações entre a poesia e o cinema brasileiro.

## 2      **CAPÍTULO 1: REFLEXÕES SOBRE A LINGUAGEM POÉTICA**

A fotografia é um dos meios pelo qual a expressão poética pode emergir em um filme e o fotógrafo, a partir de seu ato criador, um dos grandes responsáveis por transformar o universo cinematográfico em poesia imagética. E foi por refletir sobre a importância do papel da fotografia na constituição de um cinema como expressão poética que se definiu como critério fundamental para a composição do corpus fílmico dessa pesquisa a escolha de obras cinematográficas que contassem com a direção de fotografia de Walter Carvalho: um artista que apresenta um trabalho fortemente marcado pela criação, em que a sua percepção, a sua visão de mundo e a sua experiência como fotógrafo se manifestam na escolha de dispositivos estéticos e no modo como se apropria deles, resultando no desenvolvimento de uma linguagem poética peculiar que afeta e determina a estrutura estética de cada narrativa fílmica que fotografa. O fotógrafo utiliza-se da linguagem cinematográfica para subvertê-la, reinventá-la, a fim de criar uma imagem que não seja simplesmente o reflexo da realidade e sim a expressão poética daquilo que está sendo representado.

Entretanto, antes de iniciar a discussão sobre a linguagem poética na fotografia cinematográfica de Walter Carvalho, é preciso primeiramente definir o que se entende por poesia, linguagem poética e função poética, em um sentido mais amplo, de modo a se estender e a englobar todas as artes, e também o que se entende por artista/poeta. Para iniciar a reflexão propõe-se, então, o seguinte questionamento: o que significa afirmar que a arte – todas elas, inclusive o cinema – pode ser concebida como poesia?

### **2.1      Poema, poesia e linguagem poética**

Em *O banquete*, Platão se refere à Poesia como uma expressão que engloba toda a esfera das artes produtivas. Segundo ele, Poesia é “toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser” (1996: 102), sendo assim, todas as produções das diferentes artes, ou seja, todas as obras de arte são poesia e os responsáveis por sua existência são poetas. Entretanto, Platão observa que, embora a poesia seja “algo de múltiplo”, esse termo foi utilizado, na linguagem comum, de modo a restringir essa multiplicidade, ou seja, para

denominar apenas uma parcela do todo, aquela que se refere aos versos e à música, o que consequentemente permitiu considerar “poetas” apenas aqueles responsáveis por essas duas artes.

- Sabes que "poesia" é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é “poesia”, de modo que as confecções de todas as artes são “poesias”, e todos os seus artesãos poetas. - É verdade o que dizes. -Todavia continuou ela - tu sabes que estes não são denominados poetas, mas tem outros nomes, enquanto que de toda a “poesia” uma única parcela foi destacada, a que se refere à música e aos versos, e com o nome do todo é denominada. Poesia é com efeito só isso que se chama, e os que têm essa parte da poesia, poetas (PLATÃO, 1996: 102).

Poesia é a tradução de *poiesis* que tem a sua origem no vocábulo *poien*, que carrega o significado de “fazer” e “produzir”, em sentido geral. Apesar disso, o fato de ser entendida de modo restrito a afasta de sua ligação com o seu termo de origem *poien* e, consequentemente, dos significados relativos a ele. Giovanni Realle, em *Para uma nova interpretação de Platão* (2004), acredita ser mais adequada a tradução de *poiesis* por criação, visto que tanto a poesia em seu sentido restrito, como todo tipo de atividade produtiva são formas de criação. Portanto, em sua tradução da passagem acima de *O banquete*, ele mantém a polivalência lexical do vocábulo *poiesis*, reaproximando-o do sentido de *poien* (“fazer”, “produzir”) e entendendo a poesia no âmbito da criação. Em *O banquete*, o conceito de *poiesis* está relacionado à criação humana.

Tenha-se presente que só parcialmente (isto é, não cobrindo toda área semântica que ele tem no grego) se pode traduzir a passagem do Banquete mantendo a polivalência lexical do termo “*poiesis*”. De fato, “poesia” traduz bem o termo *poiesis* do ponto de vista filológico; mas para o leitor moderno “poesia” evoca apenas uma realidade específica; e sobretudo esse termo perdeu o nexos com *poien*, ou seja, com o “fazer” e o “produzir” em sentido geral. Mais adequada é a tradução de “*poiesis*” por “criação”, porque também para nós modernos a poesia é criação; e ademais todo tipo de atividade produtiva é considerado comumente uma forma de criação (REALLE, 2004: 397).

Neste trabalho, procura-se abordar esse conceito em seu sentido múltiplo, ou seja, abarcando toda a esfera das artes produtivas e não em seu sentido restrito, englobando apenas uma parte do todo referente ao campo dos versos e da música. Portanto, a poesia aqui é entendida como “toda atividade que implica um fazer passar do não-ser ao ser”, ou seja, como criação, sendo todas as produções artísticas – obras de arte – poesias e seus

produtores, poetas. Recuperando o nexos com *poien*, ou seja, com o “fazer” e o “produzir”, a poesia, entendida como criação, está relacionada ao ato de fazer, ao ato de produzir, ao ato de criar, ao ato criador do artista/poeta.

É a proximidade filológica entre poesia e criação que permite a aproximação das ideias de Octávio Paz (2012), em *O arco e a lira*.

Para este autor, o fazer poético do artista/poeta difere-se do simples fazer de um artesão. Apesar de ambas atividades consistirem em uma operação que transforma matéria-prima – cores, pedras, metais, sons, gestos etc. – em obras, ou seja, em significação, o resultado dessa transformação é de natureza diversa. Enquanto o fazer poético do artista/poeta liberta a matéria ao transformá-la em obra de arte, a manipulação do artesão a aprisiona ao convertê-la em utensílio (PAZ, 2012).

[...] A pedra triunfa na escultura e se humilha na escada. A cor resplandece no quadro; o movimento do corpo, na dança. A matéria, vencida ou deformada no utensílio, recupera seu esplendor na obra de arte. A operação poética e a manipulação têm sinais opostos. Graças à primeira, a matéria reconquista sua natureza: a cor é mais cor, o som é plenamente som. Na criação poética não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer uma vã estética de artesãos, e sim uma libertação da matéria. Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação quando ingressam no círculo da poesia. Sem deixar de ser instrumentos de significação e comunicação, transformam-se em “outra coisa”. Essa mudança – ao contrário do que acontece na técnica – não consiste em abandonar a sua natureza original, mas em voltar a ela. Ser “outra coisa” quer dizer ser “a mesma coisa”: a própria coisa, aquilo que real e primitivamente são (PAZ, 2012:30).

A criação poética, longe de aprisionar a matéria em um objeto utilitário, em um utensílio de única finalidade, e de significado unívoco, liberta essa mesma matéria justamente por aproximá-la de sua essência original ao mesmo tempo em que permite a sua transmutação em imagens. “A poesia transforma a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. E essa segunda característica, ser imagens, e o estranho poder que elas têm de suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, fazem de todas as obras de arte poemas” (PAZ, 2012: 30-31).

Para Paz (2012), ainda, todas as obras podem ser consideradas poemas desde que apresentem essas duas características: a de resgatar a natureza original dos instrumentos, evidenciando os seus valores primários - por exemplo, a cor que se torna mais evidente no quadro, o movimento na dança, a pedra na escultura, o som na música – e a de transcender

a esses instrumentos, transformando essa mesma matéria em imagens. O artista não pretende como o artesão dominar os seus instrumentos, aprisioná-los em um objeto que tenha utilidade, “mas a eles serve para que recuperem sua natureza original. Servo da linguagem, seja ela qual for, o artista a transcende. Essa operação paradoxal e contraditória [...] produz a imagem. O artista é criador de imagens: poeta” (PAZ, 2012: 31).

O ato criador do artista transforma a matéria por meio de um trabalho com a linguagem. Por exemplo, converte a pedra em escultura, diferentemente do artesão que só se preocupa com a utilidade do objeto que está produzindo. A preocupação do artista é com a linguagem, o seu trabalho é justamente se utilizar dela para transcendê-la, para ultrapassá-la e assim alcançar algo que está além dela: o poema.

Sem deixar de ser linguagem – sentido e transmissão do sentido -, o poema é o que está além da linguagem. Mas isso que está além da linguagem só pode ser alcançado por intermédio da linguagem. Um quadro será poema se for algo mais que linguagem pictórica. [...] Ser um grande pintor significa ser um grande poeta: alguém que transcende os limites da sua linguagem (PAZ, 2012:31).

O poema é ao mesmo tempo linguagem e um transcender a esta linguagem, é um ir além da linguagem, mas que só pode ser alcançado por meio dela: é linguagem poética. Um quadro, uma música, um romance, um filme serão poemas se forem além da linguagem pictórica, musical, prosaica e cinematográfica. Ao transcender os limites da sua linguagem o artista alcança a linguagem poética, que é fruto do seu ato criador, o que significa dizer que todo artista pode alcançá-la, independentemente da ferramenta que utiliza, e todas as obras de arte podem ser poemas.

E a linguagem poética não é outra coisa senão reinvenção. O que o artista faz, o modo como ele faz, os procedimentos estéticos que utiliza para tentar alcançar o que tenciona, originam a linguagem poética própria a cada artista. O poeta projeta sobre a sua criação a sua peculiar subjetividade (FAUSTINO, 1977). Por isso não existe possibilidade de engessar em um conceito linguagem poética, pois ela sempre estará ligada à expressão de determinado poeta. “Cada poeta tem para com o universo o seu próprio critério de abordagem” (FAUSTINO, 1977: 46). Portanto, cada artista será responsável pela criação de sua própria linguagem e sua obra será a manifestação de sua expressão poética. Toda obra de arte é fruto do ato criador de um artista que se utiliza dos meios expressivos que estão ao seu alcance, ou seja, utiliza-se da linguagem para subvertê-la e assim reinventá-la.

Em relação ao cinema, por exemplo, Walter Carvalho (2010a) acredita que o artista pode se utilizar das mesmas tecnologias, das mesmas ferramentas e dos mesmos princípios de Hollywood e de todos os modelos industrializados e consagrados, para subvertê-los. E desse modo criar uma imagem que rompa com as formas de representação pré-fixadas, possibilitando a figuração de novas paisagens ao ressignificar um percurso particular, o que poderá possibilitar ao espectador uma experiência estética singular. Esse é o processo criador próprio à arte. Segundo Fernandes, “criador ou criativo não é aquilo que produz coisas novas, mas aquilo que produz novas dimensões de aparecimento para as coisas, na concreção das obras” (FERNANDES, 2008: 104).

Para Walter Carvalho (2010c), “Com a velocidade que a tecnologia vem se desenvolvendo as pessoas acabam atropelando o próprio processo criativo com relação à imagem”. Em um curto período de tempo, uma grande quantidade de equipamentos surgiu, com a era eletrônica e posteriormente a digital. A democratização das novas tecnologias com todas as facilidades que elas possibilitam na produção de uma imagem, muitas vezes pode-se alcançar belas imagens, porém a partir de poucas ideias ou nenhuma, pouco trabalho e experimentação com a linguagem ou nenhum e é justamente por isso que este fotógrafo defende que a crise não é nem da imagem e nem da tecnologia, a crise é da representação.

Para ele (2010a, 2010c), a tecnologia utilizada por um fotógrafo na produção de uma imagem é análoga a um pincel de um pintor, pois ele enxerga ambos como ferramentas, meios, suportes. Segundo ele (2010a, 2010c), a qualidade de uma pintura não reside nem no pincel e nem na tinta, do mesmo modo que a qualidade de uma fotografia também não reside no aparato técnico, visto que são apenas ferramentas. O mérito está no ato criador do artista, no qual reside a questão da linguagem. É esse fator que definirá a obra.

A linguagem poética é justamente o resultado da subversão de determinado padrão de linguagem. Portanto, o artista a alcança por intermédio da própria linguagem, ao reinventá-la e ao transcendê-la. Segundo Tadié (1992), Roman Jakobson faz a seguinte reflexão: “Cada palavra da linguagem poética é deformada pela relação existente com a linguagem cotidiana” (JAKOBSON *apud* TADIÉ, 1992:39). Sobre tal ideia, ainda, Tadié (1992: 39) complementa: “A forma poética inflige violência à língua”. Sabe-se que tal reflexão realizada por Jakobson se refere à arte verbal, porém é bastante válida para pensar

a linguagem poética de outros sistemas de signos não verbais. A linguagem poética, pertencente a qualquer sistema de signos que seja, é a deformação da linguagem tida como padrão, é o desvio da norma, e o que, justamente, cria o “inesperado”. Essa forma inflige violência à norma padrão, pois se utiliza dela para deturpá-la, para deformá-la, para transcendê-la e transformá-la, enfim, para recriá-la e torná-la outra, não mais inconfundível, objetiva e clara, mas ambígua, polissêmica e aberta.

Segundo Mario Faustino (1977:66), “o poético não teria de ser compreendido, e sim percebido [...] ao contrário do prosaico, que perde todo o sentido se não é perfeitamente entendido”. Se no prosaico o universo é comentado, narrado, descrito em benefício da compreensão do espectador, ouvinte ou leitor, no poético o universo é recriado, reconstituído, reorganizado, renomeado e oferecido ao espectador, leitor ou ouvinte, para que este possa percebê-lo, experienciá-lo, sem necessariamente entendê-lo ou apreendê-lo por completo, mas intuir suas múltiplas leituras possíveis.

Refiro-me à impressão que me dá a linguagem poética de ser antes de tudo *criação*, ou *recriação*, enquanto que a linguagem prosaica mais me parece uma linguagem de *comunicação*. [...] Quem usa de linguagem poética fá-lo para conhecer o universo, nomeando-o, recriando-o, e para, em seguida, doar, expor, essa criação aos outros homens como um escultor oferece sua estátua e o músico sua música (FAUSTINO, 1977: 64-65).

É o poeta quem se utiliza da linguagem poética para recriar o universo e, assim, suspender ou ampliar o seu sentido fixo, denotativo, objetivo, tornando-o flexível, plural, conotativo, aberto a múltiplas interpretações possíveis, transformando-o em poema. Para Mario Faustino (1977:45), “o poeta critica o universo e a sociedade e, por isso mesmo, que os ama, procura agir sobre eles, experimentando-os para melhorá-los”. Em seguida, expõe a sua criação, como um gesto de doação, ao sujeito (espectador, leitor, ouvinte), possibilitando a ele uma experiência que, momentaneamente, o desarma, ao mesmo tempo em que estimula a sua percepção estética, ou seja, sua “aptidão de apreender, através da sensibilidade, a gama de significados que podem ser extraídos de determinada ação ou objeto”<sup>3</sup> (MENDOZA, 2006: 14).

---

<sup>3</sup> Mendoza (2006) faz referência à percepção artística, que nesse trabalho entendemos ser o mesmo que percepção estética, por isso utilizou-se para conceituar percepção estética o conceito definido por ele como percepção artística.

O sujeito diante do “objeto magnético” que é o poema (seja ele arte verbal, ou qualquer outra manifestação artística como a música, a pintura, a escultura, o cinema, a dança, a fotografia, a peça teatral) numa atitude de admiração ou estranhamento, ao ser tomado pelo fenômeno poético que se mostra, em sua presença misteriosa, tem acesso à experiência poética. É no encontro entre o poema e o sujeito que o experiencia, e somente nele, que a poesia manifesta-se.

Objeto magnético, ponto de encontro secreto de muitas forças contrárias, graças ao poema podemos ter acesso à experiência poética. O poema é uma possibilidade aberta a todos os homens, qualquer que seja o seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição. Pois bem, o poema é apenas isto: possibilidade, algo que só se anima em contato com um leitor ou um ouvinte. Há um traço comum a todos os poemas, sem o qual eles nunca seriam poesia: a participação (PAZ, 2012: 33).

Mas se todas as obras de arte podem ser consideradas poemas, elas não seriam poesia sem a participação do sujeito que as experiencia, seja ele espectador, ouvinte ou leitor. É a experiência do sujeito com a obra que complementa o ato criador e faz da obra/poema, acima de tudo poesia. “O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta a sua contribuição ao ato criador” (DUCHAMP, 2008:74). O poema é possibilidade, torna-se poesia apenas se for experienciado.

Umberto Eco (1976), em sua *Obra aberta*, também propõe que é a relação frutiva do sujeito com obra que conclui a proposição do artista, imprimindo a ela uma multiplicidade interpretativa. O poema possibilita a experiência poética, ou seja, a experiência do sujeito com a linguagem poética, com o modo que a sua estrutura, a sua materialidade é trabalhada e reorganizada na recriação da realidade em contraposição aos modos de representações convencionais. No entanto, essa experiência com a forma só se torna concreta no encontro entre o poema e o sujeito. Momento em que se pode observar uma possível articulação entre linguagem poética, experiências de fragmentação e indeterminação e a produção de atos criativos.

No ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma

originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria (ECO, 1976: 40).

A participação do sujeito se dá justamente ao experienciar a obra, pois ele a complementa com a sua subjetividade, com as suas percepções, seja ao espantar-se ou incomodar-se com ela, seja ao vivenciar o estranhamento ou o prazer, ou ambos ao mesmo tempo. A contribuição dada ao ato criador do poeta são as percepções do sujeito, que muitas vezes estão além daquilo que pode ser dito ou até mesmo racionalizado pelo próprio sujeito e é justamente isso que faz uma mesma obra ser diferente para todo aquele que a experiencia. A experiência poética de cada leitor, espectador ou ouvinte será única, de acordo com a subjetividade de cada um. Ao experienciar a criação singular de uma nova realidade, é exigido dele um trabalho intenso na criação de novos significados, o que pode acabar transformando o seu universo dos possíveis e com isso provocar um alargamento de suas percepções de mundo. É por meio da experiência poética do sujeito que o poema torna-se poesia.

Toda vez que o leitor revive de verdade um poema, atinge um estado que podemos chamar poético. Tal experiência pode adquirir esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais para ser outro. Tal como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história. [...] O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, se encarna num instante. A sucessão se transforma em presente puro, manancial que se alimenta a si mesmo e transmuta o homem. A leitura do poema tem grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; e o poema faz do leitor imagem, poesia (PAZ, 2012:33).

Entende-se aqui experiência poética como experiência puramente estética. Sobre a teoria de T.S. Eliot, Jean-Yves Tadié (1992: 272) salienta: “A poesia sempre foi o melhor objeto de estudo, porque nela, parece, a forma é tudo; seria mais verdadeiro dizer que é a poesia o que mais se aproxima da ‘experiência puramente estética’.” Quando falamos em experiência poética, falamos de experiência estética, ou seja, experiência com a forma, já que a forma nessa pesquisa é entendida como

um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de

organização, temas, argumentos, estilemas prefixados e atos de invenção). Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas (ECO, 1976: 28).

Essa experiência com a forma pode desarmar o fruidor, deslocá-lo do campo das significações fixas, provocando nele percepções e sensações que levam à criação de novos modos de associação e de visão do mundo. Segundo Lopes (2007: 26), a experiência estética tem por finalidade “retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta em espaços de luz e de sombras. A experiência não é apreendida para ser repetida, passivamente transmitida; ela acontece para recriar, potencializar outras vivências”. Ela possibilita uma transformação no universo dos possíveis, na percepção e na ação do sujeito.

## 2.2 Função poética

Roman Jakobson (1995:118-119), no seu artigo “Linguística e poética”, afirma que “a poética trata fundamentalmente do problema: Que é que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?”. Mas o linguista acaba por ampliar essa reflexão ao constatar ser “evidente que muitos dos procedimentos estudados pela Poética não se confinam à arte verbal” (JAKOBSON,1995:119). O que nos faz pensar que a Poética não só abarca questões relativas à estrutura da arte verbal e sim relativas a todas as outras variedades de linguagem.

Ao haver-nos com a metáfora surrealista, dificilmente poderíamos deixar de parte os quadros de Max Ernst ou os filmes de Luís Buñuel, *O Cão Andaluz* e *a Idade de Ouro*. Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos) (JAKOBSON, 1995: 119).

A constatação de Jakobson de que inúmeros traços poéticos pertencem a outros sistemas de signos, e não somente à linguagem verbal, nos permite pensar que a Poética pode ser vista em sentido mais amplo e que, por isso, também é capaz de problematizar a

seguinte questão: que é que faz de uma mensagem uma obra de arte? Não apenas a mensagem verbal, e sim todas as mensagens próprias a outros sistemas de signos.

Jakobson (1995) definiu as funções da linguagem de acordo com os seis fatores envolvidos na comunicação: remetente, destinatário, contexto, mensagem, contato, código. Essas seis funções são responsáveis pela construção de diferentes tipos de mensagens, com intencionalidades diversas. Entretanto, dificilmente uma mensagem contempla apenas uma função. Essa diversidade só é possível, pois há sempre uma função predominante que determina a estrutura verbal de uma mensagem, ou seja, o que varia é a hierarquia das funções e não o monopólio de apenas uma.

A função poética da linguagem é “o pendor (*Einstellung*) para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria” (JAKOBSON, 1995: 127-128). Nesse caso, a prioridade da mensagem não é o objeto representado e sim o modo como ele é representado. Quando o foco da mensagem é a própria construção de sua estrutura, o modo como sua materialidade é trabalhada a fim de recriar a realidade, transformando representações fixas, objetivas e denotativas em abertas, subjetivas e conotativas, é a função poética que está no topo da hierarquia, é ela quem determina a estrutura da mensagem mesmo que outras funções também coexistam. Entretanto, para que o receptor da mensagem perceba a ruptura com a linguagem referencial, objetiva, prosaica, convencionalizada e a sua transformação em linguagem poética é necessário que ele conheça o sistema de signos utilizado para a construção da mensagem e suas significações denotativas e conotativas.

Como define Roman Jakobson, a função poética da linguagem refere-se à mensagem, isto é, à forma de se dizer algo. Existe um código comum às personagens do processo comunicativo, código que será manipulado e manuseado pelo emissor, que lhe dá uma forma específica. Quando essa forma é privilegiada, adquire significação própria além do conteúdo denotativo. A atualização de uma produção com predomínio da função poética pressupõe que o receptor seja alfabetizado no código utilizado e nos sentidos denotativo e conotativo da comunicação, tornando-se capaz de usufruir suas variações formais (SAVERNINI, 2004:26).

É por meio da função poética que o artista contraria e subverte as regras convencionais de linguagem, construindo novos modos de expressão, com ênfase na estética e não na significação da obra. Portanto, quando essa função é predominante, a

linguagem poética é determinante na construção da mensagem. Sobre a sua estrutura, Tadié (1992:276) salienta a teoria de Jean Cohen:

[...] é também “a expressão anormal de um universo comum”, pelo emprego de figuras, como a metáfora. Nesta, “um primeiro significado funciona como significante de um segundo significado”: “A extravagância poética não é deliberada. Ela é o caminho fatal pelo qual deve passar o poeta, caso queira fazer a linguagem dizer aquilo que jamais diz de modo natural”. O significado poético sente-se, assim, transcender “o universo conceitual” da prosa. [...] a poesia “caracteriza-se por sua negatividade, cada um dos procedimentos ou ‘figuras’ que constituem a linguagem poética na sua especificidade sendo uma maneira, diferente, segundo os níveis, de violar o código da linguagem habitual”.

Esses pressupostos sobre a estrutura da poesia podem ser utilizados para pensar a imagem poética produzida por Walter Carvalho. Em sua fotografia “a expressão anormal de um universo comum” se dá por meio da violação do código da linguagem cinematográfica tida como padrão, procedimento este responsável por produzir metáforas que fortalecem e constituem a história, seja na construção das personagens ou na própria atmosfera da narrativa.

Segundo Faustino (1977: 67) a principal finalidade da linguagem poética é a recriação do objeto, diferentemente da prosaica, que se ocupa em comunicar ao receptor da mensagem uma narração, uma descrição do objeto. Com isso o autor conclui “ser o objeto o que realmente importa, tanto à linguagem poética quanto à prosaica”. Entretanto, apesar da importância do objeto para ambas, a maneira de representá-lo por meio delas é diferente, pois suas finalidades são diferentes. Se a prosaica está ligada à função referencial, ou seja, ao pendor da mensagem para o conteúdo em si, para a significação da obra, então, pode-se dizer que a sua finalidade é comunicar o objeto, descrevê-lo, narrá-lo, representá-lo de modo objetivo e denotativo, de modo a não deixar incertezas ao receptor da mensagem. Já a linguagem poética está ligada à função poética, ou seja, o seu foco é na estética, na forma como o objeto é representado, por isso sua finalidade é justamente recriar o objeto, reestruturá-lo, transformá-lo, concedendo a ele uma representação ambígua e aberta a múltiplas interpretações possíveis.

Mario Faustino afirma que o “poético” e o “prosaico” são “extremos absolutos nunca de todo atingidos” (FAUSTINO, 1977:67), pois não existe uma obra “puramente poética” nem “puramente prosaica”. Existe a predominância, ou seja, uma obra é

predominantemente poética, mas pode apresentar características próprias à prosa, do mesmo modo que uma obra pode ser predominantemente prosaica, mas apresentar traços próprios à poesia.

[...] o absolutamente prosaico e o absolutamente poético não passam de extremos ideais, jamais concretizados, da linguagem em geral (e não apenas da linguagem literária) pois encontraremos sempre “símbolos” na prosa e “sinais” na poesia, quer dizer, a “nomeação” do objeto em textos vazados nos padrões formais que a tradição considera “prosa” e o “discurso” sobre o objeto em trechos vazados nos padrões formais que a tradição considera com a denominação de “poesia”. Não há prosa pura, como não existe poesia pura (FAUSTINO, 1977: 68).

Como se falou anteriormente, uma obra em que a função poética seja predominante não é uma obra sem referente, sem objeto. A ruptura se dá no modo de representação desse referente que não será representado em sua forma objetiva e denotativa, e sim em sua recriação, em sua forma subvertida e conotativa. Segundo Jakobson, “a supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida” (JAKOBSON, 1995: 150).

Para o linguista, ainda, a mensagem poética se caracteriza pelo princípio de ambiguidade e se ancora em Willian Empson para justificar a sua reflexão:

A ambiguidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia. Repitamos com Empson: “As maquinações da ambiguidade estão nas raízes mesmas da poesia” (JAKOBSON, 1995: 149-150).

A dimensão de ambiguidade, própria à função poética, é o que torna a obra aberta, dotada de inúmeras conotações, e possibilita a sua ligação à percepção, à experiência, mais do que à comunicação, à compreensão. Mario Faustino considera a ambiguidade um fator que constitui o próprio cerne da poesia. Esse elemento diferencia a linguagem prosaica da linguagem poética, própria a toda obra de arte:

[...] a genuína linguagem prosaica, sendo comunicativa por excelência, não pode dispensar um máximo de clareza, de exatidão e de “inconfundibilidade” – ao passo que a poesia sempre se pode dar ao luxo da ambiguidade (cujas maquinações, segundo Empson, constituem o

próprio cerne da poesia), do mistério eleusino, da fórmula mágica (FAUSTINO, 1977: 65-66).

Se toda obra de arte é, como diz Eco (1976: 22), “uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (1976: 22) quer dizer que há “uma relação direta entre o predomínio da função poética e a qualificação como arte”. Portanto, nas produções artísticas em geral, seja literatura, música, artes plásticas, cinema, fotografia etc., essa função é preponderante. Segundo Emediato (2010: 23), são intenções da função poética: “subverter o sentido referencial da mensagem, tornando-a aberta; ser conotativa, ou seja, *plurissignificativa*, *polissêmica*; produzir um efeito estético palpável; trabalhar sobre a estrutura da mensagem, sua sonoridade, seu ritmo, tonalidade, plasticidade, cor”.

A noção de poesia, linguagem poética, função poética e as reflexões estabelecidas sobre o artista/poeta serão necessárias para investigar o processo criativo de Walter Carvalho, no qual a partir de seu ato criador desenvolve uma poesia visual que se remete a procedimentos pictóricos pertencentes a diferentes momentos da história das artes plásticas. Essa é uma marca expressiva recorrente em seu trabalho, independente das incontáveis parcerias que vem realizando com diferentes cineastas. Antes, porém, de averiguar essas recorrências estéticas em suas experimentações, serão trabalhados, no próximo capítulo, conceitos que se referem à arte moderna e contemporânea.

### 3 **CAPÍTULO 2: A ARTE NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA: REFLEXÕES SOBRE A LINGUAGEM POÉTICA NA ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA**

Esta pesquisa é, em sentido mais amplo, uma investigação sobre o diálogo entre o cinema e as artes plásticas. Em sentido restrito, investiga-se na fotografia de Walter Carvalho essa inter-relação. Sabe-se que seu trabalho é bastante influenciado pela História das Artes Plásticas (CARVALHO, 2009, 2010a, 2010c, 2012,). Ele mesmo afirma não ter como referência os fotógrafos do cinema e sim o estudo da História da Arte, declarando, assim, que a sua influência vem dos pintores (CARVALHO, 2012).

Para o artista (2010a), “tirar foto”, gravar uma imagem é algo simples de ser feito, visto que existem manuais, publicações, ou seja, “a bula da câmera”. Por isso, um fotógrafo deve ir além dos conhecimentos técnicos, precisa conhecer a história da arte desde o seu início, para compreender as diversas formas de representação do objeto ao longo de tantos períodos. Antes de iluminar ou fotografar uma cena, é necessário que se conheça as diferenças de representação de um mesmo objeto, por exemplo, no pré-renascimento, no renascimento, no impressionismo e na arte moderna.

Para complementar suas reflexões, ele se referencia a um pensamento de Vittorio Storaro<sup>4</sup>, que costuma expressar que qualquer imagem, hoje, seja ela uma pintura, uma fotografia ou um filme, tem por trás daquele que a produziu, mesmo que ele não esteja consciente disso, mais de dois mil anos. Portanto, não é possível pensar a representação do objeto, hoje, sem entender a história do próprio objeto representado (CARVALHO, 2010a).

Entretanto se, nesta pesquisa, a abordagem é a influência das artes plásticas na composição estética de uma obra fílmica. Neste capítulo, procura-se estabelecer reflexões sobre a influência da fotografia e do cinema nas artes plásticas: como essa influência alterou a própria natureza da arte, contribuindo para o rompimento com a arte figurativa de representação e para o surgimento de novos modos de representação, que resultou na Arte

---

<sup>4</sup> É um diretor de fotografia italiano. Fotografou alguns filmes importantes da história do cinema, como *Último tango em Paris* (1972), *Apocalypse now* (1979), *O último imperador* (1987), *O céu que nos protege* (1990), *O pequeno Buda* (1993). Sua fotografia é influenciada pelas técnicas de iluminação utilizadas por Caravaggio em suas pinturas. Vittorio Storaro é conhecido pela grande preocupação com a iluminação de suas obras, para ele criar a fotografia de um filme é como “escrever com a luz”.

Moderna e, posteriormente, na Arte Contemporânea. Reflete-se também sobre a relação direta entre a predominância da função poética e a obra de arte, principalmente no que diz respeito à dimensão de ambiguidade própria a essa função responsável por conceder a obra uma maior abertura. Abertura essa ainda maior nas formalizações estéticas próprias a Arte Moderna e Contemporânea e que se faz presente na composição da fotografia de Walter Carvalho.

A Revolução Industrial, o sistema capitalista, a emergência de uma sociedade de consumo e de costumes urbanos provocaram alterações substanciais no contexto social, econômico, político e cultural de uma época. Foi nesse contexto que muitos aparatos técnicos foram concebidos em função do aumento e da aceleração de produtividade de bens de consumo materiais, bem como da diminuição de seus custos. Nesse período, também surgiram as invenções técnicas, arquitetadas a fim de se alcançar a reprodutibilidade de linguagens, e que possibilitaram o advento da cultura de massas. São as câmeras, projetores, impressoras, satélites, entre outras, capazes de produzir, reproduzir e disseminar imagens e informação. Foram esses aparelhos os responsáveis pelo advento da fotografia, do cinema, do rádio, da televisão, da publicidade, dos jornais, revistas em quadrinhos, livros de bolso, fitas e CDs, também conhecidos como meios de comunicação ou meios de massa.

Essas mudanças influenciaram quase todos os aspectos da vida cotidiana da sociedade e também foram amplamente sentidas no campo das artes. Tanto as Belas Artes quanto as Belas Letras sofreram influências dos novos modos de produção e reprodução de linguagens. A estrutura valorativa das artes tradicionais foi abalada de modo irreversível, fato esse que levou artistas e críticos a inúmeras discussões a respeito do impacto do advento das novas tecnologias sobre a arte (SANTAELLA, 2008).

Diferentemente de muitos teóricos e artistas que enxergavam os aparatos técnicos como grandes responsáveis pela extinção da arte, Benjamin (2012) se propôs a pensar o impacto da reprodutibilidade técnica no campo das artes, sem manifestações de insatisfação em virtude de um fato consumado e irreversível: a industrialização. Portanto, longe de propor uma discussão que se preocupasse em defender ou se contrapor ao advento da reprodutibilidade técnica, procurou estabelecer suas reflexões de modo dialético e não de forma dicotômica, sobre as tendências evolutivas da arte no contexto de produção da época. Por isso, ao invés de pensar as novas técnicas de produção e reprodução de imagens

como agentes responsáveis por extinguir as Artes, em seu famoso ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, se propôs a problematizar o modo pelo qual os aparatos técnicos, sobretudo a câmera – fotográfica e cinematográfica –, influenciaram ou até mesmo transformaram a própria natureza da arte.

No passado, gastou-se muito raciocínio discutindo-se inutilmente se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse previamente a questão de que a sua descoberta poderia vir a modificar a própria natureza da arte. Hoje, os teóricos do cinema cometem o mesmo erro (BENJAMIN, 2012: 18).

As novas técnicas de reprodução possibilitam ao sujeito ter acesso à obra original por meio de sua cópia. Seja na forma de fotografia ou na forma de disco, a reprodução pode encontrar-se em diferentes situações ao mesmo tempo e em lugares impossíveis ao próprio original. Esse fato permitiu ao sujeito o contato e a experiência com a obra que de outro modo talvez não fosse possível. Além disso, foram responsáveis pelo surgimento de um novo tipo de arte, elaborada para ser reproduzida, como é o caso da fotografia e do cinema (BENJAMIN, 2012).

Entretanto, seja como reprodução de uma obra já existente ou como manifestação artística, em ambos os casos, o aqui e agora da obra de arte original, a sua autenticidade desaparece. Instaurada no âmbito da tradição, essa autenticidade está relacionada à existência única da obra de arte, ou seja, toda história desde a sua concepção até o momento presente, compreendendo tanto as modificações ocorridas em decorrência do tempo, como seu histórico de pertencimento.

A autenticidade de algo é a essência de tudo que é transmissível desde a origem, da sua permanência física até seu testemunho histórico. Já que o testemunho histórico repousa na permanência, quando a reprodução técnica a elimina é o próprio testemunho que se esvai. Só se perde isso, mas isso é exatamente a autoridade da coisa. Aquilo que desaparece nessas circunstâncias pode ser compreendido sob o conceito de aura. O que desaparece na época da reprodução técnica da obra de arte é a sua aura (BENJAMIN, 2012: 13).

Com a reprodutibilidade técnica, a aura desaparece e, com ela, a autenticidade da obra de arte. A substituição de uma existência única por uma existência serial é responsável por retirar a arte do domínio da tradição. “Na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a atualiza”

(BENJAMIN, 2012:13). Tanto a cópia de uma obra original quanto uma obra elaborada para ser reproduzida são desprovidas de autenticidade, de aura, cuja função ritual sempre esteve presente, ligada inicialmente a rituais mágicos e, posteriormente, ao culto religioso. Por isso, é justamente com o desaparecimento da aura que se extingui esse valor de culto da obra de arte. Entretanto, segundo Benjamin, ao perder o seu valor original, o seu fundamento teológico, a arte sofre uma refuncionalização.

A passagem do valor de culto para a reprodução técnica passa a condicionar a experiência artística. Se anteriormente a obra de arte precisava existir apenas, sem a necessidade de ser exposta para ter valor, com a reprodutibilidade técnica, há uma passagem do valor de culto para o valor de exposição.

Os meios de comunicação de massa funcionam como produtores, reprodutores e transmissores de imagens, sons e informações. A existência desses meios é fundamentada na reprodução para a proliferação de linguagens, portanto já nasceram impregnados do valor de exposição. Além disso, muitos deles são realizados de um modo caro, sendo necessária a sua exibição para que possa ser produzida. É justamente esse fator que passa a reger a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. O cinema é um exemplo claro disso. Sua produção é regida pela lógica da exposição, lógica essa inerente à comunicação de massa, e condição indispensável para a existência de uma obra cinematográfica. De acordo com Benjamin (1994:172),

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme.

Benjamin reflete dialeticamente ora sobre a decadência de um tipo de experiência artística, em decorrência da perda da aura da obra de arte, ora pensa a possibilidade de um outro tipo de experiência legítima. O autor coloca uma questão bastante importante e que deve ser pensada: apesar de a obra de arte perder a imanência na aura, ela passa a ter uma outra imanência que proporciona um outro tipo de experiência estética. A arte perde seu fundamento ritual, mas atualiza o fundamento na perfeição da própria técnica, evidenciando “que a natureza que fala à câmera é diferente daquela que se expõe a nossos

olhos” (BENJAMIN, 2012: 28). Esse advento muda o próprio conceito de estética, possibilitando ao espectador novas formas de experienciar a arte.

### **3.1 Fotografia, cinema e pintura: a ampliação do mundo perceptível e as novas formas de representação**

Tanto a fotografia quanto o cinema têm a capacidade de mostrar aspectos do original que a visão natural é incapaz de alcançar, devido às inúmeras possibilidades inerentes à câmera, como o ajuste de determinados ângulos da objetiva, a escolha de foco que salienta detalhes quase invisíveis a olho nu, a opção por grandes planos, a utilização de lentes de aumento.

O cinema ampliou em toda sua extensão a percepção do mundo perceptível [...]. Aquilo que o filme apresenta é muito mais exato e pode ser analisado de pontos de vista muito mais numerosos do que aqueles que o teatro ou a pintura permitem. [...] Com primeiros planos amplia-se o espaço; com a câmera lenta, o movimento. Por meio da ampliação, temos acesso não apenas a uma visão mais nítida daquilo que normalmente vemos, mas também aparecem novas configurações estruturais da matéria. Da mesma maneira, a câmera lenta tampouco nos traz somente os padrões de movimento conhecidos, mas descobre nisso, que é conhecido, o desconhecido, “que não aparece como o retardamento de movimentos rápidos, mas como movimentos deslizantes, oscilantes, sublimes” (BENJAMIN, 2012: 27-28).

Com a invenção da fotografia e do cinema, ampliam-se, sobretudo, os modos de ver e perceber o mundo inteligível, bem como de representá-lo por meio da arte. Ao contrário do que muitos temeram, a fotografia e o cinema não provocaram a extinção da pintura. Contudo, tornaram-se um estímulo importante tanto às artes plásticas, quanto às outras artes, provocando profundas transformações e rupturas com a tradição. As mudanças ocorreram em razão da incorporação das novas técnicas de produção e reprodução da imagem, que se manifestaram, sobretudo, por meio do uso de novas técnicas de representação.

Nas Belas Letras, tratando-se do texto ficcional as modificações podem ser observadas principalmente “nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa” (PELLEGRINI, 2003:16). Nas Belas Artes, as marcas também se fazem presentes, sobretudo, na forma, ou seja, nos novos modos de

representação pictural. As temáticas abordadas também sofreram alterações. Nas artes plásticas, por exemplo, ao invés de deuses, santos e apóstolos cristãos, passaram a ser retratados conteúdos inspirados na atualidade contemporânea.

Para Jimenez (1999), no livro *O que é estética*, apesar da mudança substancial nas temáticas abordadas, é principalmente a nova forma de representação que subverte a doutrina estética tradicional.

Mais do que a novidade temática, é, sobretudo, a forma desta representação que fere o academismo, desconcerta a crítica e choca o público. Somente uma minoria de amadores arrisca-se a tomar partido pelos inovadores. Lembremo-nos da *Olympia*, de Manet. Muito poucos celebram a postura finalmente bastante casta e “as formas joviais desta mulherzinha branca”; não é a nudez enquanto tal que leva o público a mostrar-se escandalizado, mas, como em *Le déjeuner sur l’herbe*, a maneira não convencional com que Manet trata o contorno e a forma de um corpo sem hierarquia de valores [...]. O que choca os contemporâneos em Degas, sobretudo nas cenas intimistas que mostram as mulheres banhando-se e arrumando-se, não são as promessas de nudez, mas sim a postura de *voyeur* que se instala o espectador, convidado a olhar pelo buraco da fechadura, não – como diz o próprio Degas (1999: 282) – para ver “Suzanas no banho”, mas simplesmente “mulheres em seu banho de bacia”. Trata-se, portanto, de um problema de forma e não de conteúdo.

O surgimento de uma técnica, aparentemente, muito mais eficaz para a reprodução mimética da realidade que as artes plásticas, como o era a fotografia, causou um forte abalo na prática artística tradicional “que foi obrigada a rever e definir os conceitos de arte e de artista e a justificar a sua existência num mercado cada vez mais fascinado com a verossimilhança de que o novo meio era portador” (FABRIS, 2011:07). A formulação de novos procedimentos pictóricos foi inevitável devido a tal necessidade de redefinição da essência e finalidade da arte (ARGAN, 2013).

Enquanto a imagem fotográfica é o resultado de um processo mecânico de apreensão da realidade, a pintura, por mais realista que seja, só pode ser concebida por meio de um processo humano. Por ser produzida por meio de um instrumento, a fotografia foi então considerada um registro mais realista, neutro e objetivo do mundo tangível que a pintura, produzida pelas mãos de um artista. Foi esse efeito de realidade, em decorrência da semelhança objetiva entre a imagem e seu referente, que inicialmente definiu a fotografia e acabou por conceder a ela uma série de funções sociais e utilitárias pertencentes anteriormente à pintura.

Nessa perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade. Quer o pintor, queira quer não, a pintura transita inevitavelmente por meio de uma individualidade. Por isso, por mais “objetivo” ou “realista” que se pretenda, o sujeito pintor faz a imagem passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença humana que sempre marcará o quadro. Ao contrário, a foto, naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na ausência do sujeito. Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode transmitir com exatidão o espetáculo da natureza. Eis pelo menos o que fundamenta o ponto de vista comum, a doxa, o saber trivial sobre a foto (DUBOIS, 2010: 32).

Sabe-se que essa perspectiva sobre a fotografia é superficial, já que não existe neutralidade completa, pois o resultado da imagem não depende apenas de um instrumento mecânico regido apenas pelas leis da ótica e da química, sempre existe por trás dessa máquina alguém que enquadra, seleciona e combina. Rouillé (2009: 245) corrobora essas reflexões sobre a fotografia:

[...] a imagem não é produto automático de uma máquina nem reflexo direto de uma coisa, mas criação de um artista. A imagem fotográfica tem a consistência do gosto do artista, de sua inteligência e de seu “sentimento da arte”, mais do que o odor das fórmulas químicas e a frieza das aparelhagens ópticas. A qualidade artística da imagem é imputada ao artista, e não à coisa representada, nem ao procedimento empregado.

Entretanto, foi justamente o conhecimento trivial, predominante na época, que acreditava na imparcialidade do instrumento de captação do real, que ajudou a libertar a pintura de sua tarefa tradicional de representar a realidade. A fotografia, então, pode ser considerada um dos libertadores da pintura, que a partir de então pôde ser liberada da busca pela apreensão da realidade tangível e buscar novos modos de representação. Segundo Dubois (2010: 31):

Veremos florescer ao longo de todo o século XIX uma argumentação que pretende que, graças à fotografia, a prática pictural poderá doravante adequar-se àquilo que constitui sua própria essência: a criação imaginária isolada de qualquer contingência empírica. Eis a pintura de certa forma libertada do concreto, do real, do utilitário e do social.

Além de ser um dos responsáveis por libertar a pintura da obsessão pelo realismo, sendo um estímulo para reformulações que rompem com a estética tradicional, a fotografia ainda emprestou às artes plásticas fundamentos formais, conceituais e perceptivos. “A reprodução mecânica da realidade será o primeiro passo para a grande revolução estética das artes visuais” (SOUZA, 2005: 147) que se iniciará, sobretudo, com o impressionismo<sup>5</sup>. Movimento esse que rompeu decididamente com o passado, ou seja, com um conteúdo particular e com um modo de representação, adequando-se a um presente transformado pela ciência e pela técnica.

A pintura, sobretudo a partir do impressionismo, acaba enveredando pelo que Valéry denominará a “abstração do artista”, ou seja, a autorreferencialidade, a libertação dos significados relacionados com a tradição humanista, lançando mão, não raro, de possibilidades inerentes à imagem fotográfica (FABRIS, 2011: 07).

O movimento impressionista “abriu caminho para a pesquisa artística moderna” (ARGAN, 2013: 75) e desde então o artista alcançou a liberdade de trabalhar os temas e a forma de suas obras de acordo com a sua subjetividade. As investigações formais realizadas pelo impressionismo, que rompem com o ideal de beleza, de regularidade, de harmonia, de simetria, imposto pelos modos tradicionais de representação, possibilitaram posteriores explorações de formas subversivas de representar o objeto no campo das artes, a partir do uso de diferentes tipos de materiais e procedimentos pictóricos entregues à livre escolha do artista.

Partidários das rupturas, os artistas de vanguarda libertaram-se das formas e dos conteúdos tradicionais. Separaram-se do princípio mimético, não hesitando em quebrar convenções seculares; arriscaram-se a utilizar os mais diversos materiais, a deslocar as formas habituais, chegando às vezes ao ponto de dissolver o próprio objeto de arte para reduzi-lo ao puro conceito. Em duas palavras, fizeram, como diz Hegel, tábula rasa do passado na esperança de que a arte pudesse novamente estar de acordo com o curso do mundo, para o melhor e para o pior (JIMENEZ, 1999: 184).

---

<sup>5</sup> O movimento impressionista constituiu-se em Paris entre 1860 e 1870. A primeira exposição ao público foi no estúdio do fotógrafo Nadar, em 1874. Os principais artistas do movimento são: Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Pizarro e Sisley.

A partir do impressionismo, os artistas passam a desenvolver uma linguagem em direção à subversão dos antigos modos de representação, ou seja, na recriação de novas técnicas de apropriação de dispositivos pictóricos considerados padrão. É por esse viés, mas de um modo ainda mais radical, que as representações na Arte Moderna e, posteriormente, na Arte contemporânea são desenvolvidas. Entretanto, apesar de buscarmos, na subversão da norma, uma nova linguagem, cada artista será responsável pela criação de uma linguagem poética própria, resultado do desenvolvimento de procedimentos peculiares ao ato criador de cada um.

Compreende-se, nessa pesquisa, que o artista utiliza dos meios expressivos que estão ao seu alcance, ou seja, utiliza-se de determinada linguagem para transcender os seus limites e, assim, reinventá-la. Apesar de centrarmos as reflexões na Arte moderna e Contemporânea é necessário deixar claro que a história da arte está repleta de exemplos de artistas que transcenderam os limites da linguagem pictórica de diferentes modos. Giotto, por exemplo, foi um pintor da pré-renascença que introduziu a perspectiva na pintura, além disso, inovou ao passar a representar os santos como seres humanos de aparência, fato este que concede a pintura de Giotto uma visão humanista do mundo, que vai se fortalecendo cada vez mais até o renascimento. Masaccio criou afrescos de visão humanista, com uma plasticidade nunca antes vista. Leonardo da Vinci, no Renascimento, desenvolveu técnicas em sua pintura baseadas em estudos de anatomia humana e cálculos matemáticos. Existem muitos outros exemplos de artistas por todos os momentos da história da arte, por isso não se pode engessar em um conceito linguagem poética, já que ela sempre estará ligada à expressão de determinado poeta. Sua existência está vinculada ao ato criador de um artista, independentemente do momento histórico-cultural, ou dos procedimentos que ele utilize para realizar as suas representações.

### **3.2 Função poética: a dimensão de ambiguidade e o discurso aberto da obra de arte**

A arte nada mais é que “um modo de estruturar certo material (entendendo-se por material a própria personalidade do artista, a história, uma linguagem, uma tradição, um tema específico, uma hipótese formal, um mundo ideológico)” (ECO, 1976: 33). Quando o enfoque da mensagem é a própria construção de sua estrutura, o modo como sua

materialidade é trabalhada a fim de recriar a realidade, é a função poética que está no topo da hierarquia, é ela quem determina a estrutura da mensagem mesmo que outras funções também coexistam.

É por meio da função poética que o artista contraria e subverte as regras convencionais de linguagem, construindo novos modos de expressão, com ênfase na estética e não na significação da obra. A sua finalidade é justamente recriar o objeto, reestruturá-lo, transformá-lo, concedendo a ele uma representação ambígua e aberta a múltiplas interpretações possíveis.

Toda obra de arte apresenta uma abertura que permite uma infinidade de interpretações, o que significa dizer que essa dimensão da ambiguidade está presente nas mais diversas manifestações artísticas ao longo de tantos períodos da história da arte, mesmo que não tenha sido intenção do artista criar essa ambiguidade. “A abertura é a condição de toda fruição estética, e toda forma fruível como dotada de valor estético é ‘aberta’. É ‘aberta’, como já vimos, mesmo quando o artista visa a uma comunicação unívoca e não ambígua” (ECO, 1976: 89). Mesmo a arte figurativa clássica e romântica é passível de múltiplas interpretações, pois é aspecto fundamental da obra de arte, sempre dotada de um resultado estético, ser inesgotável de novos aspectos que emergem a cada vez que é experienciada.

Se na arte figurativa a ambiguidade e a abertura não são intencionais, na arte moderna e contemporânea esses aspectos tornam-se finalidades explícitas da obra de arte. Passa a ser intenção do artista/poeta trabalhar a obra de modo a torná-la ambígua, plural e polissêmica. A sua abertura torna-se um valor a ser alcançado nas estéticas moderna e contemporânea, seja na música, na literatura, na pintura ou em qualquer outro tipo de manifestação artística. Essa intenção influencia a organização total da estrutura da obra, ou seja, a sua organização formal é trabalhada a fim de realizar uma estética aberta, o que significa dizer que a ambiguidade dos signos está ligada à própria organização formal.

A pesquisa sobre as obras abertas realizada contemporaneamente revelou, em certas poéticas, uma intenção de abertura explícita e levada até o limite extremo: uma abertura que não se baseia exclusivamente na natureza característica do resultado estético, mas nos elementos mesmos que se compõe em resultado estético. Em outros termos, o fato de uma frase do *Finnegans Wake* assumir uma infinidade de significados não se explica em termos de resultado estético, como se deu no caso do verso de Racine; Joyce visava algo mais e diferente, organizava esteticamente um aparato de significantes que por si só já era aberto e ambíguo. E, por

outro lado, a ambiguidade dos signos não pode ser separada de sua organização estética, muito pelo contrário, os dois valores se sustentam e motivam um ao outro (ECO, 1976: 89).

Umberto Eco afirma que todas as obras de arte, tanto aquelas resultado de uma intenção de abertura explícita, quanto aquelas dotadas de abertura não intencional, “se contempladas sob seu aspecto estético, revelam-se *abertas* enquanto estímulo a uma fruição sempre renovada e mais profunda” (ECO, 1976:91). Entretanto, existe uma diferença na própria experiência com uma pintura clássica, por exemplo, e com uma pintura expressionista. As representações clássicas apresentam estruturas aceitas pela sensibilidade comum, a organização do material disponível é realizada em direção unívoca, diferentemente da pintura expressionista que é organizada formalmente de modo a desconstruir e romper com o modo figurativo de representação a fim de alcançar um resultado ambíguo, que permita inúmeras leituras. Do mesmo modo acontece nas diferentes manifestações artísticas. Umberto Eco faz uma referência à literatura, comparando os versos de Dante Alighieri, em sua *Divina Comédia*, com as construções de James Joyce, em *Finnegans Wake*.

No caso de Dante, frui-se de modo sempre novo, a comunicação de uma mensagem unívoca; no caso de Joyce, o autor deseja que se frua de modo sempre diverso uma mensagem que por si só (e graças à forma que realizou) é plurívoca. À riqueza típica da fruição estética junta-se aqui uma nova forma de riqueza que o autor moderno se propõe como valor a realizar (ECO, 1976: 91-92).

Klee (2001: 43) em sua “Confissão Criadora”, expressa: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível” e complementa este seu pensamento em “Sobre a arte moderna” quando declara: “Porque as obras de arte não só reproduzem com vivacidade o que é visto, mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo” (KLEE, 2001: 66-67). Essas reflexões de Klee não apontam para uma arte figurativa, de reprodução do visível e, portanto, de rápida decodificação e satisfação imediata do olhar. Fazem referência, sobretudo, à arte pós-ruptura com as técnicas naturalistas e realistas de representação, cuja estética se presentifica justamente para além da realidade tangível.

Klee fala sobre a arte moderna, aquela que expõe o vazio, a fim de presentificar a ausência, aquela que deforma a realidade justamente para expor outras verdades possíveis. A arte moderna suspende as representações convencionais, obstaculiza as interpretações ao

mesmo tempo em que – ou justamente por isso – possibilita ao sujeito, que experiencia a obra, uma ampliação do universo dos possíveis. É uma arte que busca, na subversão e na reorganização dessas lógicas tradicionais de representação, que costumam ilusoriamente garantir um lugar de estabilidade às coisas do mundo, evidenciar a relatividade das coisas visíveis. É justamente a deformação, a fragmentação, o vazio que produzem lacunas indeléveis na obra e que permitem ao espectador experienciar uma multiplicidade de possibilidades interpretativas.

Antigamente retratavam-se coisas que podiam ser vistas na Terra, coisas que as pessoas gostavam de ver, ou coisas que elas teriam gostado de ver. Agora tornou-se evidente a relatividade das coisas visíveis, e desse modo ganha expressão a crença de que o visível não passa de um exemplo isolado, em relação ao universo todo, e de que outras verdades, latentes, encontram-se em maior número. As coisas assumem um sentido mais amplo e variado, que parece muitas vezes contradizer a experiência racional de ontem. É preciso que haja uma substancialização do ocasional (KLEE, 2001: 47-48).

A arte “clássica” sempre apresentou artistas que desenvolvessem diferentes formas de organização do material disponível, ou seja, cada qual apresentava a sua própria linguagem poética. Alguns criaram técnicas para que a arte se aproximasse ainda mais da realidade, outros por meio de rupturas provisórias da ordem das previsões apresentaram traços de subversão do figurativo, mas de qualquer modo, mesmo apresentando uma linguagem poética própria, acabavam por reconfirmar estruturas aceitas pela sensibilidade comum. A arte moderna de fato rompe com a tradição, justamente por buscar na subversão da linguagem a ruptura com os pressupostos que regem o discurso comum, utilizando-os para deformá-los (ECO, 1976).

Vale destacar que a arte, em suas mais diversas manifestações, pode propiciar ao espectador uma experiência estética singular. Portanto, diante desses dois modos de representação, clássico ou moderno, a experiência poética de cada leitor, espectador ou ouvinte será única, de acordo com a subjetividade de cada um. A contribuição dada ao ato criador do artista são as percepções do sujeito, que muitas vezes estão além daquilo que pode ser dito ou até mesmo racionalizado pelo próprio sujeito e é justamente isso que faz uma mesma obra ser diferente para todo aquele que a experiencia.

Entretanto a arte moderna – e, posteriormente, a arte contemporânea – possibilitou uma abertura ainda maior na participação do sujeito diante da obra já que a sua própria

estrutura formal “aponta, sempre, mais para um horizonte de possibilidades do que para uma simples radiografia do que está aí” (KLEE, 2001: 37). Compreende-se que quanto mais aberta for a obra, mais o espectador, ouvinte ou leitor terá de completá-la com a sua subjetividade, com as suas percepções e a probabilidade de se espantar ou se incomodar com ela será ainda maior. A obra de arte moderna, fonte inesgotável de estranhamento e criação, proporciona uma experiência com imagens disruptivas capazes de des-fixar o espectador da aparência de todo real, deslocando o sujeito do campo das significações prontas.

[...] é o que busca a pintura informal quando tenta propor não mais uma, mas várias direções de leitura de um quadro; é o que visa o romance quando não nos conta mais uma única história e um único enredo, mas procura endereçar-nos, num só livro, à individuação de mais histórias e enredos (ECO, 1976: 92).

Para Umberto Eco, o informal não é supressão da forma, mas a negação das formas figurativas de representação em direção unívoca. “O exemplo do Informal, como o de toda obra aberta, nos levará não a decretar a morte da forma, e sim uma mais articulada noção do conceito de forma, a forma como campo de possibilidades” (ECO, 1976:174). A “deformação” das “formas naturais” permite a re-criação da realidade. Para Paul Klee, o artista “não estabelece um vínculo tão forte com uma tal realidade, porque não vê nas formas finais a essência do processo da criação natural. Pois, para ele, importam mais as forças formadoras do que as formas finais” (KLEE, 2001: 64). O artista não acredita ser esse mundo o único possível e tampouco que a criação esteja completa hoje, por isso não se retém nas “formas naturais de manifestação da realidade”, já que estas são apenas “formas finais”. Ele “considera o estado presente do mundo de fenômenos com que se depara como algo completamente limitado, em comparação com a sua visão profunda e a mobilidade de seu sentimento” (KLEE, 2001: 65), e busca na liberdade os seus próprios modos de expressão, a sua própria linguagem. Por isso para a arte moderna não basta retratar a realidade tal qual ela é, mas as inúmeras possibilidades existentes: “Não quero mostrar o homem como ele é, mas apenas como ele poderia ser” (KLEE, 2001: 67).

É o poeta quem se utiliza da linguagem poética para recriar o universo e, assim, suspender ou ampliar o seu sentido fixo, denotativo, objetivo, tornando-o flexível, plural, conotativo, aberto a múltiplas interpretações possíveis, transformando-o em poema. Para

Faustino (1977:45), “O poeta critica o universo e a sociedade e, por isso mesmo, que os ama, procura agir sobre eles, experimentando-os para melhorá-los”. No poético o universo é recriado, reconstituído, reorganizado, renomeado e oferecido ao espectador, leitor ou ouvinte, para que este possa percebê-lo, experienciá-lo, sem necessariamente entendê-lo ou apreendê-lo por completo, mas intuir suas múltiplas leituras possíveis.

Na arte moderna e contemporânea, o artista trabalha a linguagem de modo a libertá-la do realismo pictórico, e a exploração de novos modos de representação são na direção de alcançar formas que subvertem a linguagem figurativa. O uso de diferentes tipos de materiais e procedimentos pictóricos é em favor de conferir maior abertura à obra, ou seja, torná-la mais ambígua, polissêmica e cada vez menos inconfundível, objetiva e clara. E mesmo que seja possível ver nas obras de artistas como El Greco, Caravaggio, Rembrandt, Goya e tantos outros traços de subversão da linguagem clássica, a teorização consciente em direção à ruptura, inicia-se no impressionismo, se concretiza na arte moderna e se intensifica na arte contemporânea.

## 4      **CAPÍTULO 3: A LINGUAGEM POÉTICA NO CINEMA**

Antes de analisar, nos três filmes selecionados, como Walter Carvalho constrói uma linguagem poética própria, procura-se, neste capítulo, estabelecer reflexões sobre a poesia no cinema em sentido mais amplo. Para investigar o poético na obra deste fotógrafo é necessário compreender as possíveis manifestações da poesia na sétima arte, e entender a relação direta entre a existência da linguagem poética e da qualificação de cinema como forma de arte.

### **4.1      Cinema: arte ou meio de comunicação de massa?**

A indústria cultural concebe os meios de massa a partir de um sistema estandardizado e seriado de produção industrial. Por isso normalmente possuem preço acessível e são distribuídos a uma massa de consumidores. São produtos culturais homogêneos, por apresentarem uma linguagem simples e direta, tornando a mensagem clara e fácil de ser decodificada por um consumidor médio, além de mesclar uma diversidade de conteúdos e temas sob um denominador comum. “A variedade, no seio de um jornal, de um filme, de um programa de rádio, visa a satisfazer todos os interesses e gostos de modo a obter o máximo de consumo” (MORIN, 2009: 35).

Nossa sociedade foi sendo rapidamente dominada pelas tecnologias e pela indústria cultural. Do mundo moderno até a contemporaneidade, novas tecnologias, ainda mais eficientes, surgiram. Os meios de comunicação continuaram a se desenvolver submetidos à lógica de expansão capitalista de produtividade em larga escala a fim de suprir as demandas das massas. Assim, foram gradativamente se superpondo às artes já existentes e consolidadas por tanto tempo, transformando a cultura em um projeto industrial sistematizado e simplificado, baseado em modelos e padrões preestabelecidos.

Para Machado (2010: 10), em *Arte e Mídia*, os aparatos tecnológicos responsáveis pela produção dos meios de comunicação de massa não foram planejados para a produção de arte. “Máquinas semióticas são, na maioria dos casos, concebidas dentro de um princípio de produtividade industrial, de automatização dos procedimentos para a produção

em larga escala, mas nunca para a produção de objetos singulares, singelos e ‘sublimes’” (MACHADO, 2010: 10).

O cinema, por exemplo, desde o seu início mostrou-se um entretenimento bastante lucrativo, tornando-se rapidamente um potente meio de comunicação destinado a uma massa social. Como todos os meios de massa, foi logo submetido ao sistema de produção industrial análogo ao de uma fábrica, baseado na divisão do trabalho por especialização e na existência de um modelo padronizado de produção. Assim, os filmes rapidamente passaram a ser realizados por uma equipe supervisionada pelo diretor e composta por roteiristas, operadores de câmera, figurinistas, designers e cenógrafos, que necessariamente haviam de se submeter ao modo estandardizado de produção, em que há um modelo de roteiro, de fotografia, de montagem etc., preestabelecidos pelo sistema de estúdios hollywoodiano, que padroniza grande parte das produções fílmicas.

Entretanto, apesar de não ter sido arquitetado com finalidades artísticas e de estar submetido ao sistema industrial capitalista, o cinema, com sua natureza de inúmeras possibilidades, também despertou o interesse do artista, que vislumbrou nesse dispositivo tecnológico difusor de imagem um novo meio para realizar suas criações, o que possibilitou a existência de obras verdadeiramente originais. Segundo Aumont (2008: 13):

o cinema surgiu fora da arte, como uma curiosidade científica, uma diversão popular e também como uma mídia (um meio de exploração do mundo); entretanto, foi rapidamente reivindicado como arte (e até mesmo, de modo notável, a primeira arte inventada) e como *medium* (um meio de criação).

Machado (2010: 23), em sua obra *Arte e mídia*, expressa: “Ainda hoje, em certos meios intelectuais, há uma controvérsia sobre se o cinema seria uma arte ou um meio de comunicação de massa. Ora, ele é as duas coisas ao mesmo tempo, se não for outras ainda mais”. A divergência de opiniões quanto à natureza do cinema existe há muito tempo, em decorrência de suas próprias particularidades que o permitem tanto reproduzir um retrato da realidade, quanto ser veículo de expressão da visão de mundo de um artista, absolutamente singular.

No primeiro caso, as técnicas cinematográficas são utilizadas com ênfase no objeto representado e não no modo de tal representação. Esse tipo de cinema funciona apenas como meio de massa e sua finalidade única é o mercado. No segundo, suas potencialidades

são exploradas ao máximo a fim de se trabalhar acuradamente a estética da obra. Nesse caso, “o processo filmico da representação” é suprimido em prol do “processo artístico da expressão” (ANDREW, 2002: 38). Isso só é possível, pois a linguagem cinematográfica tem as suas próprias particularidades, que devem ser exploradas em todo o seu esplendor a favor da criação de um artista. Este, por sua vez, precisa aprender a manipular a linguagem do veículo com o qual trabalha, pois é por meio de um material físico que a sua percepção, a sua visão de mundo, a sua experiência serão materializadas.

Em ambos os casos, o cinema pode ser considerado meio de comunicação. Primeiramente, por manifestar-se por meio da inter-relação de meios e linguagens – a estrutura narrativa de um filme é constituída por imagens, diálogos, sons e ruídos – o que o torna intersemiótico por constituição. Em segundo lugar, assim como todos os outros meios de comunicação, não há como ele se desvencilhar de seu caráter industrial, já que depende de um sistema de produção baseado na utilização do aparato técnico, que possibilitará sua existência e reprodução, e na divisão do trabalho por especialização – no caso do cinema há uma equipe supervisionada pelo produtor e composta por roteiristas, operadores de câmera, figurinistas, designers e cenógrafos, responsáveis pela realização de um projeto. Por fim, qualquer produção cinematográfica depende do mercado, pois necessita de um retorno financeiro. Daí a afirmação de Santaella “Por mais que se busque explorar seus aspectos puramente estéticos, o cinema é uma arte industrial de massas e delas depende para o retorno do alto investimento que sua produção implica” (SANTAELLA, 2008: 35). O cinema é regido pela lógica da exposição, lógica essa inerente à comunicação de massa, e condição indispensável para a sua viabilização já que é produzido para ser reproduzido/exibido.

Por isso, para Edgar Morin, não há como “dissociar o cinema de uma indústria cultural ligada a uma tecnologia comunicacional própria (os *mass-media*) que produzia uma cultura de massas” (MORIN, 1997: 18). Segundo ele, ainda, esse meio não pode ser considerado só indústria, pois isso excluiria a arte, e nem só arte, pois isso excluiria a indústria. Para ele a relação entre ambas é de interdependência e não de antagonismo, e por isso o cinema tornou-se “uma arte da máquina, uma arte-indústria” (MORIN, 1997: 12).

De fato, o cinema pode apresentar dupla natureza, sendo ao mesmo tempo meio de comunicação de massa e arte de inúmeras possibilidades. Em qualquer circunstância ele sempre será um meio de comunicação, mas nem sempre será manifestação da sétima arte.

Isso porque suas inúmeras potencialidades não são exploradas por grande parte dos realizadores cinematográficos, cuja preocupação é produzir filmes com o objetivo de atender às demandas de público, construídas pela própria cultura de massa, para maximizar o consumo.

Na grande maioria das vezes quando o foco e a finalidade são o mercado, a ênfase é dada àquilo que é representado e não no modo de representação. Nesse caso, quando o pendore da mensagem é para o conteúdo em si, para a significação, e não para a sua forma, há o predomínio da função referencial e conseqüentemente da utilização da linguagem prosaica que se encarrega de comunicar os fatos, descrevê-los, narrá-los, representá-los de modo objetivo e denotativo, para não deixar incertezas ao receptor da mensagem. O resultado é a utilização de técnicas a fim de produzir obras que representem os fatos como um prolongamento da vida real ao invés de explorá-las em prol da estética da obra. “O cinema comercial é, em geral, mais uma simples fotocópia da realidade do que a criação original de um universo específico” (MARTIN, 2003:11). Esse tipo de cinema funciona apenas como meio de massa, o que permite denominá-lo comercial, não porque seja o único que necessite do mercado, mas porque é o seu foco, a sua finalidade. Entretanto, isso não significa dizer que um cinema com essa finalidade não possa apresentar elementos estéticos capazes de produzir no espectador efeitos de estranheza e ambigüidade.

Às vezes, a essência cinematográfica brota insolitamente de um filme medíocre, de uma comédia bufa ou de um tosco folhetim. Man Ray tem, a propósito, uma frase extremamente significativa: “Os piores filmes a que já assisti – desses que me fazem dormir profundamente – contêm sempre cinco minutos maravilhosos ao passo que nos melhores filmes, nos mais elogiados, só valem a pena realmente os mesmos cinco minutos: ou seja, em todos os filmes, bons e maus, acima e apesar das intenções dos realizadores, a poesia cinematográfica luta para vir à tona e manifestar-se” (BUÑUEL, 2008: 335).

O cinema é uma forma peculiar de expressão que permite a inter-relação de diferentes meios e linguagens. Além de possuir linguagem própria, permite a articulação entre suportes artísticos distintos. As potencialidades do cinema são devidamente exploradas quando ele é utilizado como suporte artístico por alguns criadores que tencionam originar arte cinematográfica. Nesse caso, a função poética é predominante na construção da obra, já que o principal foco é a estética. A ênfase é dada na criação de formalizações estéticas que acabam por constituir uma linguagem poética própria a cada

artista, além de colocar em questão a produção de representações convencionais, naturalistas. Esse tipo de cinema é, ao mesmo tempo, meio de comunicação e arte.

Em contrapartida, quando a técnica é empregada para levar a realidade tal como ela é para a tela, o cinema não está sendo explorado enquanto forma de arte. Walter Benjamin em seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” fez referência a reflexões de Werfel que já afirmava que o que impede “o ingresso do cinema no reino da arte é a cópia estéril do mundo externo com suas ruas, interiores, estações, restaurantes, carros e praias” (WERFEL *apud* BENJAMIN, 2012: 19). Desse modo, não pode ser considerado fruto da expressão da sétima arte e sim unicamente um meio de comunicação de massa utilizado com finalidades comerciais e financeiras.

Segundo Andrew (2002) de acordo com Rudolf Arnheim, o cinema que é veículo de um verdadeiro retrato da realidade não deve ser considerado arte. “Tal como o texto de prosa educacional, tal feitura de filme teria seu valor, mas este nunca seria um valor estético, pois se dirige ao objeto e não ao modo” (ANDREW, 2002:36). O cinema enquanto forma de arte não procura enfatizar o que é fotografado, a preocupação é com o modo de tal representação. A ênfase é na estética, que emerge a partir da percepção de mundo do artista produtor da obra.

Sabe-se que mesmo a obra fílmica resultado da manifestação de um artista não está isenta de preocupação com o mercado, afinal de contas qualquer produção cinematográfica necessita de retorno financeiro para arcar com os altos investimentos de sua produção. Entretanto, esse tipo de obra não é produzida meramente com essa finalidade. O mercado é o que vai viabilizar a sua existência, porém a obra não é a manifestação de uma receita-padronizada e sim um trabalho acurado com a estética da obra, fruto do gesto criativo de um artista.

Mais que seu caráter industrial, é o comercial que constitui uma grave desvantagem para o cinema, porque a importância dos investimentos financeiros que necessita o faz tributário dos poderosos, cuja única norma de ação é a da rentabilidade; estes acreditam poder falar em nome do gosto do público em função de uma suposta lei de oferta e procura, cujo jogo é falseado porque a oferta modela a procura a seu bel-prazer. [...] Felizmente isso não impede sua instauração estética, e a curta vida do cinema produziu suficientes obras-primas para que se possa afirmar que o cinema é uma arte [...] (MARTIN, 2003:15).

## 4.2 Cinema naturalista x teorias formalistas

Em vista da diversidade de nomenclaturas presentes na teoria do cinema para se referir a um tipo de representação mais próxima da realidade, utiliza-se nesse trabalho o termo “representação naturalista”. Buscou-se como base os fundamentos sobre tal conceito na obra *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*, de Xavier (2008). Esse tipo de representação busca a reprodução da lógica do olhar, para tanto utiliza-se de elementos formais da linguagem cinematográfica para garantir a transparência da narrativa e aumentar o efeito de realidade produzido pela obra. Os aspectos formais são naturalizados de modo a se tornarem imperceptíveis ao espectador e a não se sobreporem à temática do filme, então, a fotografia, a montagem, o roteiro, o enredo, os atores devem servir à narrativa.

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”, montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (XAVIER, 2008: 41).

A produção do efeito naturalista é alcançada por meio da decupagem clássica; do método de interpretação naturalista dos atores, que asseguram espontaneidade a seus gestos e expressões; a construção de cenários e a utilização de objetos e figurinos que garantam a mímese da realidade; uma fotografia que recorre a inúmeros artifícios para obter uma aparente naturalidade, como uma iluminação, enquadramentos e ângulos que tendem a reforçar a impressão de realidade (METZ, 1972); além da opção por histórias pertencentes a um cinema de gênero, pautados em gêneros fixos e padronizados, de fácil aceitação e assimilação do público.

Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”. Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados

constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza) (XAVIER, 2008: 42).

A narrativa clássica utiliza-se da linguagem cinematográfica em favor da reprodução da lógica do olhar. Os recursos fílmicos como a fotografia, a montagem, o roteiro, o enredo, as personagens foram convencionalizados de modo a “possibilitar o desenvolvimento da narração sem se autoexpressar – o que se costumou a chamar de *invisibilidade*” (SAVERNINI, 2004: 21). A câmera praticamente não é sentida pelo espectador, pois todos os mecanismos são utilizados para que ele não sinta a sua presença. Isso porque o foco é a história em si, ou seja, aquilo que se pretende representar e a técnica é utilizada a serviço de conferir verossimilhança ao universo diegético do filme.

O efeito de impressão de realidade é principalmente sustentado pela ilusão de movimento das imagens. A tendência do espectador é acreditar que o que está sendo projetado na tela é a realidade e não uma representação estruturada por um sistema de significação convencionalizado, o que pode provocar nele efeitos de identificação gerando, assim, percepções manipuladas da realidade, segundo posturas ideológicas.

A representação naturalista e a decupagem clássica são resultado da otimização dos recursos cinematográficos. Esses dois princípios fundamentais do cinema clássico hollywoodiano garantiram a hegemonia da indústria norte-americana de filmes por décadas e foram tomados como um sistema padrão de produção mundial, o que acabou por tornar o espectador familiarizado com essas estratégias de representação.

Mesmo com o declínio do cinema clássico e com o surgimento do cinema moderno, a representação naturalista sobrevive até os dias de hoje. Apesar de o cinema contemporâneo hollywoodiano ter absorvido algumas características do cinema moderno europeu, a predominância é da manutenção dos mesmos princípios de representação naturalista da era clássica, porém com “novas roupagens”, mas que ainda asseguram a construção de uma imagem que pretende ser a duplicação da realidade. Assim, o modo de representação naturalista ainda é a convenção e qualquer tipo de ruptura com esse padrão de linguagem normalmente provoca no espectador estranhamento por ser considerado desvio da norma.

Walter Carvalho (2010a), em entrevista, faz uma reflexão sobre o desvio da norma na arte. Ele se refere aos diversos tipos de manifestação artística, seja pintura, música,

cinema, para exprimir que não existe um modo certo ou errado de representação, e sim diferentes modos.

A história da arte está cheia disso, a mulher que vira para o Picasso e diz: “Poxa, mas o senhor pintou uma mulher toda torta, isso não é uma mulher”. Não é mesmo não, é uma pintura, é uma representação. Porque se a gente tivesse o certo na arte, no cinema, na pintura, na música, o que seria da arte? Todo mundo igual. Por isso que os modelos de produção de um certo cinema tem que ser questionados e tem que ser até peitados para você poder se impor enquanto cultura, enquanto conceito, enquanto história, enquanto geografia, enquanto povo, enquanto território, se fortalecer enquanto povo, enquanto nação através da cultura dessa forma. Se não você vai ser sempre aquela coisa imitando um modelo que deu certo. Deu certo num certo momento, num certo lugar da história. Mas têm outros modelos em outros lugares que têm que dar certo (CARVALHO, 2010a).

Em contraposição ao cinema naturalista, surgiram as diferentes teorias formativas que só reconheciam o cinema enquanto forma de arte caso se dissociasse da percepção da realidade tangível para se tornar a materialização da visão de mundo de um artista. “O conceito de arte parecia estreitamente ligado à noção de expressividade do seu criador. O artista seria o responsável direto pela determinação da materialidade da obra” (SAVERNINI, 2004: 22).

Desse modo, o cinema se distanciaria de seu caráter objetivo de mimetização da realidade para se tornar fruto da subjetividade de um artista que, ao invés de se apropriar de estratégias convencionais para alcançar a reprodução da lógica do olhar, explora as potencialidades que lhe são inerentes para criar novos modos de representação. Segundo essas teorias, o cinema torna-se manifestação artística quando um artista explora suas inúmeras possibilidades de expressão. Ao invés de utilizarem os recursos fílmicos em busca de uma impressão de realidade, tornando-os invisíveis, imperceptíveis, a ênfase é dada justamente aos aspectos formais da imagem, o intuito é torna-los visíveis e autoexpressivos.

#### **4.3 Reflexões sobre a poesia no cinema: uma inter-relação entre linguagem poética e o cinema como forma de arte**

Parte-se do pressuposto de que o cinema como arte está diretamente vinculado a relação entre linguagem cinematográfica e a poesia. A participação do artista é fundamental para que a obra fílmica seja concebida poeticamente. A poesia é a expressão do “eu” do poeta, de sua percepção, do seu modo de ver o mundo, que se concretiza na própria criação da linguagem poética que concede ao filme uma expressão peculiar, transformando-o em obra de arte e, assim, diferenciando-o das inúmeras produções realizadas para o consumo de massas, ainda maioria existente em quase todo o mundo.

Qualquer conversa sobre “gênero” no cinema refere-se, em regra, às produções comerciais – comédias de situações, filmes de banguê-banguê, drama psicológico, melodrama, musicais, filmes policiais, de terror ou suspense. E o que esses filmes têm a ver com arte? São produtos para o consumo de massas. E, infelizmente, são também a forma em que o cinema hoje existe em quase todo o mundo, uma forma que lhe foi imposta de fora, e por razões comerciais. Só há uma maneira de conceber o cinema: poeticamente. Só através dessa abordagem é possível resolver o paradoxal e o irreconciliável, e fazer com que o cinema se transforme no meio de expressão ideal para as ideias e os sentimentos do autor (TARKOVISK, 1998: 181-182).

Uma obra fílmica será poética se for fruto do ato criador de um artista que recria a realidade de acordo com a sua subjetividade, somente assim o cinema pode ser considerado expressão da sétima arte. É justamente por perceber o objeto de modo absolutamente individual, que ao representar esse objeto o artista lança mão de formalizações próprias que concedem ao objeto um modo peculiar de ser apresentado. Para Faustino, o artista dispõe de uma competência peculiar:

Refiro-me à capacidade que tem o artista, em geral, e em especial o poeta, de perceber seu objeto, cada objeto, em sua quase absoluta individualidade e não como simples ideia representativa de uma coleção de objetos semelhantes. Lembra-te, decerto, do exemplo clássico em psicologia: geralmente quando um homem comum percebe uma laranja não está percebendo “uma” laranja individualmente e, sim, apenas, a representação de toda a classe “laranja”. O artista, o poeta, percebe e é especialmente capaz de expressar uma laranja, esta e não aquela. A aptidão, aliás, de apresentar o objeto de maneira inconfundível é uma das qualidades indispensáveis à boa arte (FAUSTINO, 1977: 49).

O cinema como forma de arte, assim como as demais manifestações artísticas, prioriza o modo como os elementos cinematográficos são esteticamente estruturados em detrimento do objeto em si. Sobre isso se pode citar Andrew (2002: 40) ao se referir à

teoria de Rudolf Arnheim: “todo veículo, quando usado com objetivos artísticos, retira a atenção do objeto que ele mostra e a focaliza nas características do próprio veículo”. O resultado é a redução da percepção natural em favor de uma experiência estética, que amplia a capacidade de percepção considerando abertura dos possíveis.

Poderíamos pensar no processo cinematográfico como uma janela através da qual somos capazes de ver o mundo. Arnheim nos faria virar essa janela até um ângulo em que o vidro começasse a refratar a luz, distorcendo o que está além dele e ao mesmo tempo revelando as suas propriedades. Repentinamente, tornamo-nos conscientes da composição do vidro, da sua textura, dos tipos de luz que ele permite passar e assim por diante. No entanto, nunca nos conscientizaríamos dessas qualidades se não estivéssemos tentando olhar através da janela. A arte cinematográfica é um produto da tensão entre a representação e a distorção. Baseia-se, não no uso estético de algo do mundo, mas no uso estético de algo que nos dá o mundo (ANDREW, 2002: 38).

Para alcançar a arte cinematográfica, o artista produz experimentações que subvertem a linguagem naturalista, considerada o modo convencional de representação no cinema. Nesse caso, o artista se utiliza da própria linguagem para transgredi-la. Esse procedimento também inclui os próprios modos do artista se apropriar dos meios do seu tempo para realizar as suas criações, recusando a se submeter ao projeto industrial inerente a esses aparatos tecnológicos. Assim, ele redefine as funções e finalidades das máquinas e aparelhos utilizados por ele em suas produções artísticas, reinventando novas alternativas de se explorar as tecnologias a fim de criar novas soluções estéticas. A obra concebida nesses moldes distancia-se da lógica da mercadoria determinada pelo sistema industrial, ao mesmo passo em que se eleva em termos de qualidade, originalidade e profundidade. Segundo Machado (2010:16),

longe de se deixar escravizar pelas normas de trabalho, pelos modos estandardizados de operar e de se relacionar com as máquinas; longe ainda de se deixar seduzir pela festa de efeitos e clichês que atualmente domina o entretenimento de massa, o artista digno desse nome busca se apropriar das tecnologias mecânicas, audiovisuais, eletrônicas e digitais numa perspectiva inovadora, fazendo-as trabalhar em benefício de suas ideias estéticas.

Para exemplificar, o autor cita uma série de trabalhos artísticos nesses moldes como, por exemplo, o dos fotógrafos Frederic Fontenoy e Andrew Davidhazi que “modificam o mecanismo do obturador da câmera fotográfica para obter não o congelamento de um

instante, mas um fulminante processo de desintegração das figuras resultante da anotação do tempo no quadro fotográfico” (MACHADO, 2010: 14).

Para realizar a discussão teórica sobre a relação direta entre a manifestação da poesia no cinema, optou-se por recorrer às reflexões estabelecidas por dois cineastas do século XX que pensaram essa inter-relação como possibilidade de elevar as obras cinematográficas ao âmbito da arte. São eles: Píer Paolo Pasolini e Luís Buñuel.

Como foi discutido no primeiro capítulo, a noção de poesia nessa pesquisa é entendida como criação. Recuperando o nexos com *poien*, ou seja, com o “fazer” e o “produzir”, a poesia, então, está relacionada ao ato de fazer, ao ato de produzir, ao ato de criar, ao ato criador do artista, o que significa dizer que todas as produções artísticas são poesias e os seus criadores poetas. É nessa mesma direção que a associação entre esses dois campos parece ser concebida nas reflexões de Pasolini e Buñuel sobre o cinema que tencionavam ver e realizar. A poesia entendida no âmbito da criação, do ato de criar, do ato criador do artista parece tornar-se elemento fundamental para a concepção de um cinema como manifestação artística. Assim, tanto o cinema proposto por Pasolini quanto o defendido por Buñuel podem ser considerados arte, já que se referem à manifestação da poesia como um modo de recriação da linguagem clássica, reconhecida como convencional por ser exaustivamente utilizada nas produções fílmicas.

Esses dois cineastas defendiam que as potencialidades desse meio estavam sendo subaproveitadas por grande parte dos realizadores que preferiam realizar produções para o grande público e acabavam por trabalhar em favor de uma representação naturalista própria a uma narrativa clássica, ao invés de explorar as inúmeras possibilidades de representação que a linguagem cinematográfica permite. Segundo Luís Buñuel (2008: 334), “em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e realização”.

Apesar de não ter chegado a formalizar uma teoria sobre um cinema de poesia como o fez Pasolini, as reflexões de Buñuel (2008) acerca da inter-relação entre cinema e poesia, realizadas em 1958, na conferência intitulada “Cinema: instrumento de poesia”, na Universidade do México, apontam para uma mesma direção e corroboram a teoria de Pasolini. Segundo Savernini (2004: 59),

Sem pretender ditar regras para a produção cinematográfica, o que Buñuel criticava era a cristalização da narrativa em torno de uma

estrutura clássica. Um cinema que estaria bastante amadurecido nas questões técnicas e dramáticas, porém subaproveitado no seu potencial expressivo-artístico. A filmografia de Buñuel é marcada por uma exploração dos limites da linguagem, na busca de uma ruptura com a tradição narrativa.

Luis Buñuel pensava o cinema “como um instrumento de poesia, com todas as possíveis implicações desta palavra no sentido libertador, de subversão da realidade, de limiar do mundo maravilhoso do subconsciente, de inconformismo com a estreita sociedade que nos cerca” (BUÑUEL, 2008: 333-334). Ele o concebia como uma arte de inúmeras possibilidades de expressão, que não eram aproveitadas em grande parte das produções. Segundo ele “aos filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial a toda obra de arte. Autores, diretores e produtores evitam cuidadosamente perturbar nossa tranquilidade abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia” (2008: 335). É a poesia que possibilita o mistério, sem ela as produções não passam de “um prolongamento de nossas vidas comuns” (BUÑUEL, 2008: 335), carentes de elementos capazes de completar ou ampliar o universo dos possíveis.

O cineasta acreditava que o cinema teria sido “inventado para expressar a vida subconsciente, tão profundamente presente na poesia” (BUÑUEL, 2008: 336), ou seja, apresentava a potencialidade de expressar a subjetividade, o universo interior do artista, já que “o mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima da mente em estado de sonho” (BUÑUEL, 2008: 336). Era por esse tipo de cinema, capaz de romper com as representações convencionais, para “expressar o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto” (BUÑUEL, 2008: 336), que Luis Buñuel dizia lutar. Era o único modo desse meio possibilitar ao espectador a ampliação do conhecimento acerca dos seres e das coisas, dando a oportunidade a ele de questionar a ordem vigente. De acordo com Savernini:

Essa potencialidade em expressar o mundo interior do artista através da imagem do real transformada em metáfora é que Buñuel desejava ver posta a efeito pelo cinema. O cineasta teria a função de trazer à tona o que percebe de fantástico e desconhecido na realidade, incitando o espectador a questionar a ordem aparente. O cinema reinventaria a realidade, revelando o que não esteja visível no cotidiano, reorganizando-a de acordo com a subjetividade do cineasta em sua função de artista (SAVERNINI, 2004: 61).

A potencialidade do cinema de recriar a realidade, a partir da subjetividade do cineasta/artista/, tornando visível aquilo que não se pode ver no cotidiano, pode elevá-lo à categoria de arte. Retomando Klee (2001:43) “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”. Assim, ao se utilizar da imagem em movimento para representar a sua percepção sobre algo misterioso no cotidiano, o cineasta cumpre a sua função de artista de reinventar a realidade e transformar o cinema em expressão artística. “Porque as obras de arte não só reproduzem com vivacidade o que é visto, mas também tornam visível o que é vislumbrado em segredo” (KLEE, 2001: 23). Essas reflexões são sobre a arte moderna, ou seja, não apontam para uma arte figurativa, de reprodução do visível e, portanto, de rápida decodificação, elas fazem referência, sobretudo, à arte pós-ruptura com as técnicas naturalistas e realistas de representação. Por isso ilustram perfeitamente à proposta do cinema como instrumento de poesia, já que este também rompe com as formas tradicionais de representação, ao propor a subversão da linguagem cinematográfica clássica, para alcançar uma narrativa autoexpressiva do cineasta que não oferece ao espectador um prolongamento da vida real, mas uma visão singular acerca da realidade. Segundo Buñuel, (2008: 337)

Para um neo-realista, um copo é um copo e nada mais; nós o veremos ser tirado do armário, enchido de bebida, levado à cozinha onde a empregada o lava e talvez o quebre, o que pode ou não custar-lhe o emprego, etc. Mas este mesmo copo, visto por seres diferentes, pode ser milhares de coisas, pois cada um transmite ao que vê uma carga de afetividade; ninguém o vê tal como é, mas como seus desejos e seu estado de espírito o determinam. Luto por um cinema que me faça ver esse tipo de copo, porque este cinema me dará uma visão integral da realidade, ampliará meu conhecimento das coisas e dos seres e me abrirá o mundo maravilhoso do desconhecido, de tudo o que não encontro nem no jornal nem na rua.

A ruptura com a narrativa convencional proposta por Buñuel não se dá na escolha por temas fantásticos, ela ocorre no âmbito da forma. Entretanto, o cinema como instrumento de poesia não nega por completo a linguagem naturalista, já que se utiliza de elementos próprios a ela para subvertê-la. Ao transpor os seus limites, a linguagem poética é alcançada, sendo o resultado de um equilíbrio entre a representação clássica e o formalismo. Em relação à proposta de Buñuel, Savernini (2004:63) expressa:

Na sua proposta de cinema de poesia, o mistério e a recriação da realidade baseiam-se não em uma narrativa fantástica (ou fantasiosa), mas na forma que lhe é dada. Daí a sua insistência em ultrapassar os limites da narrativa cinematográfica convencional e em explorar o potencial da linguagem. A montagem surge como um fator determinante da construção poética porque possibilita que emergjam o fantástico e o mistério da junção ou associação de imagens concretas da realidade – proposta que se remete diretamente à concepção de Pasolini acerca da montagem.

Se a maior preocupação do cinema de Buñuel é com a forma, ou seja, com o modo de representação, isso significa dizer que há o predomínio da função poética, já que esta se refere justamente ao modo como uma mensagem é construída. Nesse caso, a forma é privilegiada em detrimento do conteúdo. “O predomínio da função poética da linguagem determina um produto fílmico cujo formato, por si só, constitui uma narrativa menos funcional e mais expressiva, na qual a interpretação ambígua é suscitada pela própria obra” (SAVERNINI, 2004: 64). De todo modo, o espectador só pode compreender a ruptura proposta pelo Surrealismo de Buñuel, se tiver sido alfabetizado no código da narrativa clássica considerada padrão da produção fílmica mundial, ou seja, o sujeito deve conhecer os dispositivos estéticos próprios à linguagem cinematográfica naturalista, já que a ruptura proposta pelo cineasta é justamente a transgressão dessas estratégias consideradas convencionais no cinema. Assim, “o padrão permanece esvanecido em segundo plano e o estranhamento ocorre a partir da sensibilidade do desvio da norma” (SAVERNINI, 2004: 64). Nesse caso, apesar da função poética ser predominante, a metalinguagem também tem a sua importância na construção de um cinema como instrumento de poesia, já que é uma função da linguagem cuja ênfase é dada justamente no código empregado.

Essas reflexões permitem compreender como a proposta de Buñuel “aponta para uma maior interação entre autor, obra, espectador” (SAVERNINI, 2004: 64), o que corrobora a afirmação de Paz (2012: 33) quando diz: “Há um traço comum a todos os poemas, sem o qual eles nunca seriam poesia: a participação”. Contudo, essa perspectiva sobre o cinema não só pressupõe a participação do sujeito, como precisa dela, já que é a experiência do espectador com o filme que irá complementar o ato criador e fazer da obra fílmica/poema, acima de tudo poesia. A participação de cada fruidor é única e se concretiza quando ele experiencia o filme e acaba por complementá-lo com a sua subjetividade, com as suas percepções. Segundo Savernini, (2004:61),

O deciframento da representação vai depender da atitude do fruidor frente ao que lhe é exposto. Sendo inalcançável a vivência original (exclusiva do autor) abrem-se possibilidades múltiplas de interpretação. O fruidor é chamado a participar ativamente da concretização da obra, dando-lhe um sentido variável.

Tanto Pasolini quanto Buñuel acreditavam que por meio da exploração dos limites da linguagem cinematográfica convencional era possível alcançar uma narrativa expressiva e metafórica, ambas características indispensáveis para a constituição de um cinema de poesia. Para eles, o potencial da narrativa clássica deveria ser explorado e reformulado. Segundo Savernini (2004: 62), “o *cinema de poesia* reinventa a própria linguagem cinematográfica, estilizando o que há de convencional”. Desse modo, ao transcender os limites da linguagem tida como padrão, o artista alcança a poesia visual no cinema.

Pasolini (1981) em um ensaio intitulado “Cinema de Poesia” enuncia as estratégias estilísticas daquilo que denominou “língua da poesia cinematográfica”. O artista se preocupava com o cinema que se manifestava como arte e acreditava que ao se explorar os limites da narrativa clássica era possível alcançar a realização da arte cinematográfica. A intenção, portanto, não era simplesmente negar a narrativa naturalista, e sim reestruturá-la, de modo a continuar dialogando com a tradição, porém subvertendo-a. Sobre a “língua de poesia cinematográfica”, Pasolini (1981: 151) tece as seguintes considerações:

A câmara torna-se, pois, sensível por boas razões: a alternância de diversas objectivas, 25 ou 300 para o mesmo rosto, o emprego pródigo do zoom, com as suas objectivas muito alongadas, que se colam às coisas dilatando-as como se fossem pães levedados em excesso, os contraluzes contínuos e fingidamente acidentais, com os seus reflexos na câmara, os movimentos manuais da câmara, os travellings exasperantes, as montagens falseadas por razões de expressão, os raccords irritantes, as intermináveis paragens sobre uma mesma imagem, etc., etc – todo este código técnico nasceu quase por insatisfação com as regras, pela necessidade de uma liberdade irregular e provocatória, por um gosto de anarquia, diferentemente autêntico ou delicioso: mas tudo isso se tornou também depressa cânone, patrimônio linguístico e prosódico, que interessa simultaneamente todas as cinematografias mundiais.

De acordo com as próprias reflexões estabelecidas por Pasolini, observa-se que a definição de critérios para se obter um “cinema de poesia” pode ser algo bastante complexo a ser realizado, visto que ele próprio manifestava certa preocupação com o fato de se reduzi-lo a uma mera fórmula. Segundo ele, institucionalizar estratégias estilísticas para alcançar esse cinema contraria o propósito de sua existência. A proposta de Pasolini

era a reinvenção da linguagem cinematográfica convencional, a partir do seu equilíbrio com o formalismo, e não criar uma nova receita de apropriação dos elementos cinematográficos, para que logo se tornasse uma linguagem convencional. A preocupação de Pasolini corrobora o pensamento de Paz (2012: 25) sobre o Poema:

Cada poema é um objeto único, criado por uma “técnica” que morre no momento exato da criação. A chamada “técnica poética” não é transmissível porque não é composta de receitas, e sim de invenções que só servem ao seu criador. [...] Quando um poeta adquire um estilo, um jeito, deixa de ser poeta e se transforma em construtor de artefatos literários.

Portanto, a manifestação poética de uma obra cinematográfica não deve ser mero resultado de uma receita preestabelecida que se enquadre nas características delineadas por Buñuel, Pasolini ou qualquer outro cineasta. O poeta projeta sobre a criação a sua experiência sensível, o que torna tal processo absolutamente singular, portanto não existe possibilidade de engessar essa linguagem poética, para que ela possa ser repetida por outros, uma vez que cada artista vivencia um processo criativo peculiar.

O próprio Pasolini quando teceu considerações sobre o cinema de poesia, deixou claro que se tratava de uma tendência em configuração e, portanto, procurou salientar que seus princípios poderiam se renovar com o passar do tempo e poderiam ganhar novos significados dependendo dos diferentes contextos históricos, econômicos e culturais. Portanto, é necessário cautela ao estabelecer reflexões sobre o cinema de poesia, pois se forem consideradas apenas as características propostas por Buñuel e Pasolini, em seu sentido estrito, as novas configurações poéticas estabelecidas ao longo de todos esses anos e manifestadas por tantos artistas em diversificados contextos podem não ser percebidas.

Por isso Savernini (2004) propõe que se pense nessa forma de cinema mais como uma sensibilidade poética do que como um movimento ou gênero cinematográfico estrito, sendo essa sensibilidade uma força impulsionadora dos diferentes movimentos artísticos, independentemente do modo que se concretize. Isso porque se o poeta é “aquele que faz o novo, aquele que acrescenta continuamente novas experiências à experiência ancestral” (FAUSTINO, 1977) ao realizar uma obra ele com certeza não irá se apropriar da linguagem poética de um outro artista sem recriá-la, sem reinventá-la de acordo com a sua própria subjetividade. “Pois a criação artística não é apenas uma maneira de articular informações que existem objetivamente, cuja expressão requer apenas certa capacidade

profissional. Em última análise, ela é a própria forma de existência do artista, o seu único meio de expressão, exclusivamente seu” (TARKOVSKI, 1998: 121). Uma produção só é obra de arte se for poética e só é poética se for expressão da visão de mundo única e pessoal do artista.

Savernini delimitou os principais pontos da sensibilidade poética de Buñuel, a partir de sua filmografia e das reflexões estabelecidas na conferência Cinema: instrumento de poesia, e de Pasolini, a partir de seu pensamento teórico sobre o cinema. A sensibilidade poética de ambos é convergente e, portanto, Savernini (2004: 110) resume da seguinte forma:

Em termos gerais, este cinema define-se por uma nova disposição do olhar sobre o mundo e sobre a própria linguagem cinematográfica, e por uma tentativa do cineasta em se auto-expressar ao mesmo tempo que comunicar com o espectador. Em termos formais, realiza-se através de uma narrativa metafórica, de um eixo narrativo frágil que dá vida a um “filme” subterrâneo, de uma personagem principal perturbada (cuja subjetividade é concretizada na narrativa), de uma estrutura fragmentada aparentemente descosida, de um predomínio das funções poética e metalinguística, de uma subversão da narrativa tradicional no emprego de suas próprias estratégias, e do estabelecimento de um diálogo entre subjetividades (autor, espectador, personagem).

De acordo com Savernini (2004: 111), “passado o momento histórico de sua proposição por Pasolini e de sua realização surrealista por Buñuel, os princípios que regem a sensibilidade do *cinema de poesia* continuam atuais, constantemente renovando a si mesmos e à gramática cinematográfica”. Assim, no próximo capítulo, investiga-se, de um modo geral, a expressão dessa sensibilidade na fotografia de Walter Carvalho, buscando averiguar de que modo ele atualiza e/ou recria esses princípios e o que propõe de novo, a partir de formalizações estéticas que constituem a sua própria linguagem, expressão da sua subjetividade, da sua forma de conceber o mundo.

## 5      **CAPÍTULO 4: O ATO CRIADOR DE WALTER CARVALHO**

### **5.1    A fotografia no cinema e o fotógrafo**

Todo artista envolvido em projeto de natureza cinematográfica possui um modo distinto de se apropriar dessa linguagem. Cada qual desenvolve a narrativa e concebe a estética de suas obras de acordo com a sua maneira de abordar o mundo. A existência de um cinema que se manifesta como forma de arte se deve principalmente a um trabalho realizado em grupo, no qual o diretor é o responsável pelas escolhas e também por conduzir toda equipe compostas por profissionais como o fotógrafo, o cenógrafo, sonoplasta, figurinista, etc. “O diretor é o centro para o qual converge todo o complexo o trabalho que se desenrola no set e do qual devem partir as orientações que permitem ao filme assumir a sua forma [...]” (COSTA, 1989: 161). É ele o responsável por conduzir o trabalho em conjunto que irá conceber a estética de um filme.

O diretor de fotografia é o responsável por transformar as ideias do cineasta em imagens. Sua função é lidar com a luz e com a câmera a fim de viabilizar as escolhas do diretor do filme. Por isso, ele deve ser um conhecedor da técnica, já que o seu papel é criar imagens, mesmo em condições adversas.

Por exemplo, se o cineasta pretende fazer o entardecer em um parque, em um dia, com cinco atores e em dez planos, por exemplo, é o fotógrafo que pode saber de que modo isso poderá ser realizado e se será possível e, então, é ele quem poderá dar as alternativas ao diretor, a partir de uma argumentação técnica e dizer, se for o caso, que para fazer o entardecer nessas condições e em um dia não será viável por conta do tempo, para tanto será necessário começar o entardecer às duas da tarde. É esse profissional, com seus conhecimentos técnicos, que saberá começar o entardecer às duas da tarde, por meio dos filtros, das gelatinas, da iluminação, se é em fotografia, ele a prepara para terminar depois em um laboratório, na marcação de luz. (CARVALHO, 2010a).

Entretanto, o seu conhecimento deve transcender a sua capacidade técnica de saber operar uma câmera ou utilizar bem os refletores, visto que, com esse domínio, ele consegue alcançar resultados eficazes e garantir ao filme uma linguagem convencional,

mas para alcançar uma linguagem poética é necessário que o fotógrafo alie técnica e criação. Sobre o diretor de fotografia, Costa (1989: 193) afirma:

Por um lado, ele é o depositário de uma tradição técnica e de mestria às quais o diretor recorre para realizar as suas ideias; por outro lado, ele é chamado a participar diretamente no processo criativo e portanto a viver o risco da experimentação e a aventura da inovação.

Parte-se do pressuposto de que um dos grandes responsáveis pela constituição de uma imagem poética seja o diretor de fotografia, já que é ele quem “deve procurar ou produzir aquelas condições de luz que, combinadas com as técnicas de filmagem e de cópia, criem os resultados fotográficos previstos pelo roteiro ou exigidos pelo diretor” (COSTA, 1989: 193). Entretanto, sabemos que, apesar de partir de uma ideia original proposta pelo diretor, é a partir do seu gesto criativo aliado à técnica que o fotógrafo alcança o resultado final. O seu trabalho se desenvolve “no limite entre a certeza da técnica e as possibilidades da criação” (CONSIGLIO e FERZETTI, 1983 *apud* COSTA, 1989: 193). Apesar de partir de uma ideia inicial, o modo como ele faz o seu trabalho tem a ver com as suas escolhas, com o seu ato criador.

As características fotográficas de um filme só podem ser o resultado de um conjunto de competências diversas: acontece que muitas vezes é o próprio diretor de fotografia que tem a função de coordená-las e sobretudo de controlar os resultados segundo os efeitos desejados, que são previamente estabelecidos e discutidos com o diretor. Nesse sentido, pode-se considerar o diretor de fotografia o mais íntimo colaborador do diretor (COSTA, 1989: 194).

Segundo Walter Carvalho (2013), existem diretores de todos os tipos, existem aqueles que impõem e definem um viés para o filme desde o início, o caminho é fechado, o que não permite abertura para o fotógrafo criar, aqueles que permitem a ele propor o que quiser, e aqueles que preferem dividir com o diretor de fotografia suas angústias e desejos. Wim Wenders, por exemplo, concedeu ao seu fotógrafo Henri Alekan o título simbólico de coautor em seus filmes. “Ao elevar seu colaborador a coautor, Wenders ressalta a importância da criação visual e fotográfica na definição do estilo e das qualidades artísticas de um filme” (CARLOS, 2010: 61). Tarkovski (1998: 161-162) também compreende a importância do fotógrafo ter liberdade para desenvolver o seu trabalho como artista criador autônomo. Segundo ele,

É extremamente importante, e ao mesmo tempo muito difícil, transformar o cenógrafo e o *camera-man* (e, por extensão, todas as outras pessoas que trabalham na realização de um filme) em parceiros, colaboradores no nosso projeto. É fundamental que eles não sejam reduzidos a meros funcionários; eles devem participar como artistas criadores autônomos, com liberdade para compartilharem nossas ideias e sentimentos. No entanto, transformar o *camera-man* num aliado, num espírito irmão, é um trabalho que requer certa diplomacia, que chega até mesmo ao ponto de fazer com que ocultemos nossa concepção, nosso objetivo final, para que este possa alcançar sua realização ideal no tratamento que lhe for dado pelo *câmera-man*. Já houve ocasião em que cheguei a ocultar toda a concepção de um filme para que o *camera-man* a realizasse da forma como eu desejava. [...] Seja como for, em todos os filmes que fiz até agora sempre vi o *camera-man* como um co-autor.

É muito importante que o cineasta permita a todos os especialistas de sua equipe se tornarem parceiros na realização de uma obra cinematográfica, pois reduzi-los a meros funcionários permite que eles executem a sua função com destreza técnica, mas não concede a eles a liberdade de participar como artista, atuando em favor de um mesmo projeto, a partir de sua peculiar subjetividade

Dentre as inúmeras possibilidades de expressão que a sétima arte apresenta, nesta pesquisa, procura-se verificar como as experimentações de Walter Carvalho manifestam-se na estética da fotografia cinematográfica por meio do diálogo com as artes plásticas, e de que modo as formalizações desenvolvidas por ele atuam na construção da narrativa e exercem influência na composição dos personagens. Revela-se também como uma tentativa de pensar os procedimentos estéticos a partir dos pares sombra/luz; foco/desfoco; ausência/presença, visível/invisível, opacidade/transparência, cujos efeitos de transmissão permitem colocar em suspensão a presença de representações idealizadas sobre os objetos retratados.

É por meio do seu ato criador que ele recria a linguagem convencional em favor de alcançar uma composição estética acurada, original, única. O fotógrafo utiliza-se da linguagem cinematográfica a fim de criar uma imagem que não seja simplesmente o reflexo da realidade e sim a expressão poética daquilo que está sendo representado.

Carvalho é capaz de compreender o exato papel da fotografia a serviço de uma narrativa. Segundo Sandra Wernek (2013: 41), o fotógrafo “está sempre procurando o formato, a luz, a imagem que ajudem na construção da narrativa”. Dispositivos como iluminação contrastada, desfoque, enquadramentos em primeiríssimo plano e plano detalhe, recorrentes em sua obra, são trabalhados de modo a transgredir a forma naturalista

de representação no cinema, são utilizados em favor da expressividade da narrativa, ou seja, são elementos estruturantes que se tornam essenciais e imprescindíveis na constituição desta. A estrutura estética da narrativa, ou seja, a sua forma poética influencia, complementa e fortalece o próprio conteúdo, seja na constituição das personagens, seja na própria construção da atmosfera do filme.

Como será abordado mais adiante, a preocupação de Walter Carvalho não é simplesmente produzir belas imagens, mas sim trabalhar a estética de sua fotografia em favor da construção da narrativa, pensamento esse que corrobora as seguintes reflexões de Tarkovski (1998: 93):

Há muitas tentações por todos os lados: estereótipos, ideias preconcebidas, lugares-comuns e concepções artísticas alheias. E, na verdade, quando o que se tem em mira é apenas a obtenção de um efeito, ou os aplausos do público, é tão fácil filmar uma bela cena... Basta, porém, um passo nessa direção, e estamos perdidos.

## 5.2 O processo de criação de Walter Carvalho

Apesar de ser um dos grandes responsáveis pela criação das imagens, Walter Carvalho (2010a; 2010c; 2012; 2013) deixa bem claro que a estética de uma obra fílmica emerge do próprio roteiro proposto pelo diretor. Ele destaca que o ponto comum entre todos do grupo é a história (ideia, argumento, roteiro) e que toda a equipe desempenha a sua função a partir da ideia, do conceito pré-estabelecido pelo cineasta. Assim, se o figurinista trabalha o figurino a partir desse conceito, o fotógrafo, da mesma forma, trabalha a luz, o quadro, o movimento de câmera, etc., para chegar a uma estrutura visual que converge com aquilo que foi proposto inicialmente.

Para ele o trabalho do diretor de fotografia é transformar o código verbal, a palavra, em código visual. Por isso, ele mesmo vivencia situações em que precisa mover a câmera de um lado a outro, mudar a lente, em prol de alcançar a ideia, de encontrá-la (CARVALHO, 2010a). Segundo ele, para um fotógrafo, “colocar a câmera em um lugar, é como colocar uma bandeira, é um território conquistado. Você não pode botar a bandeira em qualquer lugar” (CARVALHO, 2010a). Do mesmo modo que não se pode colocar a câmera em qualquer lugar, até mesmo porque “o lugar da câmera está determinado”, e o

fotógrafo precisa encontrá-lo. Porém ele não o encontra por acaso, e sim porque há um conceito, uma ideia. Assim, o que lhe permite descobrir qual é fotografia de determinado filme é a ideia. De acordo com o artista,

Os roteiros quase sempre estão carregados de muita literatura e poucas indicações imagéticas. Mas entendo que a imagem do filme está nas páginas do roteiro, em alguns com certa clareza, em outros é necessário mais tempo para encontrar. Mas em todos existe uma imagem a ser descoberta através da palavra. De certa forma não me sinto mais fotógrafo, sinto-me um fazedor de imagens a serviço de uma dramaturgia do cinema (CARVALHO, 2013).

Como foi dito anteriormente, apesar de ser o responsável pela ideia inicial, não é o diretor quem realiza a fotografia de um filme, por isso ele conta com o profissional capaz de concretizar suas idealizações em termos imagéticos. É o fotógrafo o responsável por “transformar os sonhos do diretor em realidade” (MOURA, 2010: 209), podendo se manifestar de modo mais ou menos criativo, dentro daquela ideia. É claro que o acaso deve ser levado em consideração e, por isso, ele deve estar sempre atento para que consiga percebê-lo e incorporá-lo às imagens produzidas: “o acaso na arte é extraordinário” (CARVALHO, 2010a).

Para Walter Carvalho (2010a), “a fotografia do filme nasce da conversa com o diretor e da leitura do roteiro”. Tanto as observações e as ideias expressadas pelo cineasta sobre o filme que deseja fazer, quanto as informações presentes no roteiro, são importantes para que se possa “descobrir” o conceito da fotografia do filme. O fotógrafo não considera, todavia, que a fotografia seja do diretor e sim do filme. Segundo ele, “não é a fotografia do Karim, do Walter, é a fotografia daquele filme, daquela experiência, daquela situação, daquela atmosfera que você lê dentro das páginas” (CARVALHO, 2012).

Quando um diretor o convida para fazer um filme, sempre existe uma primeira comunicação. Nesse primeiro contato, o cineasta expressa o que pretende fazer, enquanto o fotógrafo ocupa-se em anotar palavras ou expressões que considera relevantes, seja por evocarem um mistério, uma constatação, um lirismo, ou simplesmente por lhe soarem bem de alguma forma. São anotações importantes, pois o auxiliam na construção da fotografia e o acompanham durante todo o seu trabalho.

Depois desse contato inicial ele realiza a primeira leitura do roteiro. Nesse momento, ele abstrai informações típicas de roteiro sobre o posicionamento de câmera,

sobre iluminação, se é exterior dia ou se é noite – quando existem, pois alguns cineastas preferem apenas descrever a cena – procurando apenas entender a história. Nessa etapa, o artista também realiza anotações, mas agora de palavras ou expressões que vem a sua mente durante a leitura, são impressões pessoais, sensações que o remetem àquele universo. É também a partir dessa primeira leitura que o fotógrafo saberá se aquela história, se aquele roteiro é interessante para ele, ou seja, se de alguma forma ele se identifica com a história, ou não. “Eu quero saber a história do personagem. Eu quero saber se eu vou me apaixonar por aquele personagem, se eu vou ter raiva daquele personagem, se eu vou me identificar com ele. Porque às vezes você lê um roteiro e não se interessa em fazer, porque não há nenhuma relação daquilo com você” (CARVALHO, 2010a). Somente após essa primeira leitura, poderá definir se irá ou não fotografar aquele filme.

Em sua segunda leitura do roteiro, não é a história que o interessa, então, parte para uma análise técnica. Nesse momento, por exemplo, a informação de que determinada cena se passa em um entardecer é bastante relevante, visto que o entardecer apresenta características próprias relativas à luz, o que pressupõe um tipo de gelatina, de filtro para a câmera, de refletor, a posição em que essa cena será filmada e horário adequado para a realização dessa filmagem – que não pode ser meio-dia, por exemplo, já que a luz do meio-dia é diferente da luz do entardecer. Para Walter Carvalho (2010a), uma informação como essa “vira ferramenta, vira tecnologia, vira informação técnica, objetiva”.

Quando ele finaliza a segunda leitura, possui um conjunto de anotações que constituem uma análise técnica do roteiro. Somadas a essas anotações têm-se aquelas que colheu do próprio diálogo com o diretor, e de sua primeira leitura do roteiro que, apesar de não ser ainda uma leitura técnica, o fotógrafo vai anotando às suas próprias impressões, palavras ou expressões que o remetem àquele universo do roteiro. Ao final de todo esse processo, que vai desde a primeira conversa com o diretor do filme até uma análise mais técnica do roteiro, Walter Carvalho (2010a) possui um conjunto de anotações, um catálogo de informações, que mostram a ele um viés, ou seja, um caminho possível para se construir a fotografia do filme, de modo a viabilizar as ideias do diretor. Para ele é desse modo que se vai descobrindo a luz do filme, porque ela não está na cabeça de início, mas é só ele quem pode encontrá-la. Há roteiros em que a luz se mostra de imediato, porém há roteiros que são filmados e, no último dia, ainda está se buscando essa luz.

Apesar de não procurar suas referências na história da fotografia do cinema, como busca nas artes plásticas, ele destaca alguns fotógrafos que considera apresentar um trabalho relevante. Do cinema nacional, ele se referencia a Edgar Brasil, que fotografou a obra fílmica *Limite* (PEIXOTO, 1931), e Waldemar Lima, responsável pela fotografia de *Deus e o diabo na terra do sol* (ROCHA, 1964). Em relação ao cinema estrangeiro, Carvalho menciona Christopher Doyle, de *Paranoid Park* (SANT, 2007) e Anatoli Golovnya, de *A mãe* (PUDOVKIN, 1926).

### 5.3 Walter Carvalho e sua relação com a História da Arte

A fotografia de Walter Carvalho é bastante influenciada pelas artes plásticas. No catálogo da mostra *A luz (Imagem) de Carvalho* (2013: 28), que reuniu os principais trabalhos desse artista, ele declara em um texto de sua autoria: “Tomo vários caminhos, mas sempre a partir do universo pictórico, pois foram os pintores os primeiros que trouxeram, de certa forma, a organização narrativa, como contar uma história com a imagem”.

Segundo o próprio artista a sua influência vem dos pintores. Seus mitos, seus ícones estão no Renascimento e, sobretudo, no Pré-renascimento (CARVALHO, 2009; 2012), momento em que, ao buscar a representação figurativa da natureza, a arte sofre a primeira grande revolução, com estudos científicos que permitiram a descoberta da perspectiva e dos efeitos da luz sobre os objetos (JANSON, H.W.; JANSON, A. F., 1996). Segundo ele, Giotto<sup>6</sup> é uma de suas principais referências. O fotógrafo estabelece uma antiga relação com as obras desse pintor e também nutre grande admiração por Veermer. “Eu considero um Veermer e um Giotto os primeiros fotógrafos, os primeiros documentaristas da história. Veermer pra mim é um documentarista, Giotto mais ainda, e o Giotto é um pré-renascentista. Não chega nem ao Renascimento” (CARVALHO, 2012).

Outro momento considerado relevante por ele na História da Arte é o impressionismo, por ser um movimento de ruptura com os modos de representação figurativa. O diretor de fotografia considera esse momento a outra grande mudança na História da Arte depois do período do pré-Renascimento e do Renascimento. E salienta a importância da fotografia para o advento do impressionismo. Por ser um suporte de

---

<sup>6</sup> Giotto (1226 -1337) foi um pintor e arquiteto italiano, pré-renascentista, responsável por realizações inovadoras que revolucionaram a pintura em toda Europa, como a introdução da perspectiva.

apreensão mecânica da realidade capaz de reproduzir a perspectiva em sua plenitude, a fotografia acabou sendo um dos motivadores de reformulação pictórica na arte (CARVALHO, 2009). “A fotografia empurrou os pintores dos ateliês e ao empurrá-los eles começaram a observar o efeito da luz sobre a paisagem” (CARVALHO, 2009). Ele concebe o impressionismo como um outro ponto de revolução na história da arte e destaca o grande marco desse movimento: a obra *O sol nascente*, de 1872, de Jean Claude Monet. Depois se referência à Arte Moderna, que também foi uma ruptura ainda mais abrupta com a arte clássica e naturalista, por meio de dois artistas que também considera extremamente importantes na História da Arte: Pablo Picasso e Marcel Duchamp (CARVALHO, 2009).

Walter Carvalho (2009; 2010a; 2010c; 2012; 2013) em seu processo criativo recorre em vários momentos às artes plásticas para buscar soluções para seu trabalho. Foi assim que encontrou inspiração para fotografar o céu de *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001). “Eu me lembro do Waltinho no *Abril despedaçado* dizendo assim: ‘Waltinho tem que ter um Azul Cobalto’. Aí eu fui atrás da fase do Matisse quando só pintava azul. Eu não fotografo filme pelo que o filme está me dizendo, mas pelo que eu sinto” (CARVALHO, 2010c). O seu pensamento sobre a relação da sua fotografia com a sua subjetividade dialoga com as reflexões de Matisse sobre a relação entre a sua sensibilidade poética e a sua pintura:

A escolha de minhas cores não se apoia em nenhuma teoria científica: está baseada na observação, no sentimento, na experiência de minha sensibilidade. Inspirando-se em certas páginas de Delacroix, um artista como Signac se preocupa com as cores complementares, e seu conhecimento teórico o leva a empregar, aqui ou ali, tal ou tal tom. Quanto a mim, procuro simplesmente pôr cores que transmitam minha sensação. Há uma proporção necessária dos tons que pode me levar a alterar a forma de uma figura ou a modificar a minha composição. Enquanto não consigo essa proporção para todas as partes, continuo a procurá-la e a fazer meu trabalho. Depois chega um momento em que todas as partes encontram suas relações definitivas, e a partir daí me será impossível retocar qualquer coisa em meu quadro sem ter de refazê-lo inteiramente (MATISSE, 2007:46).

Walter Carvalho enfatiza o estudo da História das Artes Plásticas como pré-requisito para se produzir uma imagem. Ele acredita que não há como fazer cinema, pensar o cinema, por exemplo, sem levá-la em consideração (CARVALHO, 2009, 2010a). A sua relação com a História das Artes Plásticas materializa-se na criação de uma linguagem própria, e também em suas reflexões sobre a imagem, seja ela pintura, fotografia, cinema,

etc. até mesmo porque, segundo ele, a sua preocupação não é com o suporte e sim com os modos de representação. Sobre isso ele expressa:

Estudando, certo dia, encontrei que os pintores da Renascença sopravam o pó de ouro da palma das mãos sobre os retábulos das igrejas. Compreendi, então, que meu trabalho como fotógrafo deveria mergulhar na história da pintura. Antes mesmo de definir o tipo de equipamento e que tecnologia vou empregar na feitura da imagem, preocupo-me em entender a ação da luz sobre os objetos, compreender a maneira de olhar o objeto. Porque há duas maneiras de enxergarmos: uma quando olhamos simplesmente; a outra quando captamos com nossas lentes. Costumamos chamá-las de objetivas quando deveríamos chama-las de subjetivas. Não existe nada mais subjetivo do que olhar um objeto através da estrutura ótica de uma lente construída para reproduzir a perspectiva dos objetos, da paisagem. Materializar uma imagem é ter por perto todos esses elementos que nos levam à fotografia de um filme (CARVALHO, 2013).

Walter Carvalho não é apenas um artista é também um pensador da arte que se propõe a “pensar o sentido de ser da arte” (FERNANDES, 2008). Esse posicionamento vai desde a referência ao seu próprio processo criativo, a um pensamento mais geral sobre a arte, linguagem e modos de representação, traz reflexões sobre a existência do artista, o ato criador, a obra, todos elementos que constituem a própria arte. Sobre a fala do artista, Fernandes (2008:99) aponta as seguintes reflexões:

Nem toda fala de artista é uma fala pensante. A melhor fala de um artista é sempre aquela que deixa ser a fala de sua obra, mesmo se esta fala o contradiz. Nem todo o discurso do artista está ao alcance da fala de sua obra. E quando isso acontece, ou é porque a obra diz muito pouco e muito mal o que diz, ou porque o artista conseguiu se tornar não apenas um artista, mas um pensador da arte, ou seja, alguém que pensa o sentido de ser da própria arte, que nas obras se insinua [...].

#### **5.4 Transgressão das formas tradicionais de representação no cinema**

Walter Carvalho não considera haver uma crise da imagem, mas da representação. Segundo ele, a grande preocupação dos realizadores é fazer um cinema que atenda a necessidade do público. Para tanto se utilizam de um modelo, de roteiro, de fotografia, de montagem e, sobretudo, de produção, pré-estabelecido pelo sistema de estúdios hollywoodiano, que padroniza grande parte das produções fílmicas (CARVALHO, 2010a).

Ele acredita, porém, que o artista pode se utilizar das mesmas tecnologias, das mesmas ferramentas e dos mesmos princípios de Hollywood e de todos os modelos industrializados e consagrados, para subvertê-los. E desse modo criar uma imagem que rompa com as formas de representação pré-fixadas, possibilitando a figuração de novas paisagens ao ressignificar um percurso particular, o que poderá possibilitar ao espectador uma experiência estética singular (CARVALHO, 2010a). Esse é o processo criador próprio à arte. Segundo Fernandes (2008: 104), “criador ou criativo não é aquilo que produz coisas novas, mas aquilo que produz novas dimensões de aparecimento para as coisas, na concreção das obras”.

Para violar o código da linguagem tida como padrão no cinema, alcançando, assim, uma imagem capaz de expressar de modo não convencional um universo comum, Walter Carvalho cria sua própria linguagem poética a partir de procedimentos que vão desde o desenvolvimento de novos modos de apropriação dos dispositivos cinematográficos, como a luz, o enquadramento, os ângulos de filmagem, as lentes, os filtros, o foco, as cores, as tonalidades, o instante, até a utilização da tecnologia numa perspectiva inovadora, ou seja, reinventando ou reorganizando novas funções e finalidades para o aparato técnico.

Walter Carvalho em seu processo criativo muitas vezes apropria-se das tecnologias de modo a subverter suas funções, fazendo uso delas em favor de suas ideias estéticas. A sua preocupação como ele mesmo afirma não é com o suporte e sim com a representação, com os modos de representação (CARVALHO, 2010a; 2010c). Por isso a transgressão da técnica é concebida por ele em favor da subversão da linguagem naturalista. A reinvenção da utilização dos meios é em favor da reinvenção da linguagem, visto que é o trabalho com a linguagem a maior preocupação desse artista.

O que faz, portanto, um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina ou do programa que ele utiliza, é manejá-los no sentido contrário ao de sua produtividade programada. Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. Longe de se deixar escravizar por uma norma, por um modo estandardizado de comunicar, as obras realmente fundadoras na verdade reinventam a maneira de se apropriar de uma tecnologia (MACHADO, 2010: 14-15).

O resultado fotográfico do filme *Cazuza – o tempo não para* (2004), direção de Sandra Werneck e codireção de Walter Carvalho é um exemplo claro de subversão da técnica em favor de objetivos estéticos. O conceito geral da fotografia desse filme veio do próprio material amador filmado por Cazuza e seus amigos, com câmera de vídeo e super 8, em momentos de descontração, nas excursões, nas viagens para o interior, para Petrópolis, para a praia, para a Europa. Segundo Carvalho (2010a), quando teve acesso a esses vídeos percebeu que a imagem do filme seria retirada de lá. “Eu não inventei, eu copiei a fotografia do próprio Cazuza. Quando eu vi aquilo, pensei: a fotografia está aqui eu não vou inventar nada”. De acordo com Werneck (2013: 41-42), “Walter fez vários testes no laboratório para garantir uma película granulada, queríamos uma textura que se parecesse com as imagens geradas nos anos 80”.

O fotógrafo para alcançar o resultado estético desejado precisou se utilizar do instrumento de modo desviante, ou seja, reinventando ou reorganizando novas lógicas de utilização do aparato técnico. Em entrevista, o artista tenta explicar a técnica utilizada para alcançar a textura da fotografia do filme:

[...] Você pode filmar em 35, que é uma bitola larga, você pode filmar em 16, depois você leva para o laboratório e amplia esse 16 para uma bitola de 35, para passar no cinema. Quando você faz a ampliação desse 16 para o 35, você tem uma perda de qualidade. Só que hoje em dia você pega esse de 16 e tem uma técnica de você passar, com muita qualidade, para o 35 através do processo digital de finalização. Eu fiz o seguinte, eu peguei esse 16 e ampliei para um positivo 35 e refotografei no laboratório o 35, ou seja, eu destruí a imagem do 16, eu prejudiquei, eu sujei, eu errei no processo de passar para esse positivo e depois refotografar esse positivo por inter-negativo etc. dentro do laboratório, sem utilizar nada de computador, só puramente revelação de filme pelo processo analógico. Eu fui destruindo a fotografia. Porque a fotografia lá do Cazuza era uma fotografia amadora. Ela não tinha qualidade profissional, mas era a maneira deles, e eu estava fazendo a vida deles. Tinha uma banda, os amigos e ele fazendo uma interpretação, uma representação do que era o cazuza naquela época. Então eu transpus... a gente não estava transpondo ou transformando esse grupo de atores como se fosse na década do Cazuza? A fotografia foi junto. E como referência, aquilo que eu encontrei lá neles. Então, se a fotografia é boa ou ruim, não importa, ela é tirada daí (CARVALHO, 2010).

Em *Cazuza*, ainda, a transgressão da linguagem também se dá por meio da escolha pela utilização da câmera na mão que resulta em uma estética que vai de encontro à transparência própria à representação naturalista. Quando iam rodar um plano, o diretor de

fotografia orientava o câmera: “Você não está empunhando uma câmera, você está empunhando uma guitarra desafinada. Procure não prender o quadro, solta o quadro” (CARVALHO, 2010a). E de fato o espectador ao assistir o filme percebe que ele balança o tempo todo. Na sequência em que Cazuzu descobre que está com Aids, um dos momentos auge do filme, o câmera sai correndo atrás do ator. “Eu queria que, se fosse possível, o próprio Daniel Oliveira fizesse a câmera do filme, porque ele estaria fazendo o Cazuzu, filmando a si próprio, e não eu operando uma câmera ou o meu câmera operando uma câmera. A fotografia vem daí” (CARVALHO, 2010a).

Em *Abril despedaçado*, Walter Carvalho juntamente ao operador de câmera, José Gomes, estudaram diversos ângulos e diferentes formas de prender a câmera na estrutura da bolandeira, criando assim mecanismos para que a ela ficasse encaixada no eixo central ou no dente circular maior da bolandeira. Desse modo, a câmera poderia ser operada quando os bois puxassem a tração para movimentar o engenho (BUTCHER & MÜLLER, 2002).

Sobre a fotografia de *Helena* (2011), de José Henrique Fonseca, Walter Carvalho (2012) expressou em entrevista:

É um filme que se passa em 1940, iniciando a década de 1950. A gente queria utilizar material de arquivo e trazer o Rio de Janeiro dessa época: o Copacabana Palace, Copacabana, etc. Então, eu sugeri que fosse preto e branco e ele topou<sup>7</sup>. Inclusive tem uma cena lá que não existe meio tons. Eu pedi pra fazer um cenário branco e fiz uma saturação, disposição no negativo. Eu draculei o negativo de uma forma absurda, vários pontos de superexposição.

*Helena* é um exemplo claro desses dois modos recorrentes de trabalho com a linguagem próprios ao ato criador de Walter Carvalho. Tanto a opção estética pela fotografia em preto e branco, em favor da narrativa, que vai de encontro com a busca de transparência almejada pelas formas de representação naturalista, como a subversão dos modos convencionais de manipulação do negativo são em favor da recriação da linguagem e do desvio da norma, ou seja, da ruptura com os modos tradicionais de representação cinematográfica que procuram representar a realidade tal como ela é.

---

<sup>7</sup> Walter Carvalho sugeriu ao diretor José Henrique Fonseca que *Helena* fosse rodado em preto e branco, já que retrataria o Rio de Janeiro de 1940. O cineasta concordou com a sugestão do fotógrafo e a obra foi filmada desse modo.

Como ele próprio afirma: “a linguagem não é uma coisa programada. A linguagem não é uma coisa finda. A linguagem é um processo, que muitas vezes nasce de um desejo” (CARVALHO, 2010b). É justamente por entendê-la como um processo, e não como algo pré-concebido que ele muitas vezes em favor de um resultado estético desejado para a narrativa manipula o instrumento em direção divergente ao de sua produtividade programada, quanto se propõe explorar as possibilidades expressivas próprias à linguagem cinematográfica, no sentido contrário ao tradicional modo de representação naturalista e objetivo. Essas duas formas subversivas de expressão inerentes ao ato criador deste fotógrafo são em favor da reinvenção da linguagem, principal preocupação do artista.

Nas análises do corpus fílmico, investiga-se a sensibilidade poética na fotografia de Walter Carvalho, a partir de seu o processo criativo no qual o artista utiliza-se da linguagem cinematográfica de modo a subvertê-la, desenvolvendo uma linguagem poética que se manifesta no diálogo com as artes plásticas, marca expressiva recorrente no trabalho do fotógrafo, independente das incontáveis parcerias que já realizou com diferentes cineastas. Para realizar as análises, considerou-se a noção de poesia, linguagem poética, função poética e as ideias estabelecidas sobre a função do artista/poeta, somadas ao pensamento de Luis Buñuel sobre o cinema como instrumento de poesia e as reflexões teóricas de Pier Paolo Pasolini, que Savernini considerou mais como uma sensibilidade poética do que um gênero ou movimento cinematográfico.

## 6 ANÁLISE DO *CORPUS* FÍLMICO

Neste trabalho, discute-se que a linguagem poética só pode ser alcançada se for tomada de modo singular, fruto da condição sensível de um artista, daquele que é capaz de se utilizar de uma técnica para transgredi-la, transformando a linguagem convencional, em algo que está para além dela. De acordo com Massaud Moisés (1973: 50), “o poeta dirige-se para dentro de seu mundo interior, numa introflexão que procura aquilo que o revela, enquanto artista, diferenciado, dessemelhante das demais criaturas”.

Walter Carvalho é um poeta da imagem. A sua fotografia parece manter a unidade e coerência com o conceito visual proposto pelos diretores dos filmes que fotografa, ao mesmo tempo em que desenvolve, a partir de seu ato criador, uma linguagem poética própria a cada filme: “Eu não sou um fotógrafo que executa fotografia. Eu executo uma imagem, eu procuro uma imagem que ele [o diretor do filme] precisa. Não estão na minha cabeça as imagens que eu fabrico, que eu invento, que eu descubro, que eu construo junto com os meus parceiros para o filme do meu parceiro”(CARVALHO, 2010a).

É claro que existem elementos recorrentes em sua obra como a utilização de iluminação contrastada, desfoque, o plano detalhe, o plano-sequência, o uso desrealizante da cor, mas são dispositivos estéticos que a cada narrativa são trabalhados de maneiras diferentes de modo a criar um universo peculiar, o que nos permite afirmar a presença em seu trabalho de uma dimensão autoral. Um exemplo é o uso da luz nas obras *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001) e *O veneno da madrugada* (GUERRA, 2004), como será abordado adiante. Ambas as narrativas apresentam iluminação contrastada, porém essa formalização é trabalhada de modo diverso nas duas narrativas.

Cada filme é um filme. E cada experiência é uma experiência. Minha experiência com Lays Bodansky é minha experiência com Lays Bodansky, fantástica, diferente daqui eu tive com o Walter Salles, com o João Salles, com o Luiz Fernando Carvalho, Babenco, com Karim, com Beto Brant, com Cláudio Assis, com Sandra Wernek (CARVALHO, 2012).

Conforme se afirmou anteriormente, para cada filme, Walter Carvalho vivencia um processo criativo diferente que resulta no desenvolvimento de uma linguagem própria àquele universo fílmico. Segundo ele, “a fotografia de um filme está no roteiro. Está

contida naquelas páginas uma fotografia que cabe a você descobrir onde está” (CARVALHO, 2010a). Por isso, apesar de optar pelo uso recorrente de determinados procedimentos, o fotógrafo apresenta diferentes soluções estéticas que não são simplesmente transpostas de um filme para o outro, e sim criadas ou recriadas a cada filme.

Me interessa não o que está dito no filme, mas o que está sugerido, o que não está dito, o que não está revelado. Isso é o que me interessa. É a subjetividade. Por isso que eu digo sempre que cansei de imagem despotencializada, de clichês. [...] Então, talvez por isso cada filme que eu faço, ao tentar descobrir dentro dele isso que eu não conheço saia daí um conceito, uma linguagem que possa trazer alguma coisa não de novo, porque o novo não existe, mas de novidade, mais do que novidade, de interesse pela subjetividade de quem vê. Ao atuar dentro da subjetividade do outro, ao se revelar aquilo que eu conceituei há o interesse do outro por aquela linguagem (CARVALHO, 2011).

Walter Carvalho se diz avesso a imagens despotencializadas, clichês, e ao invés de trabalhar com esse tipo de imagem prefere, como ele mesmo diz: “desconstruir o construído” (CARVALHO, 2011). Por isso, ao invés de transformar em fórmula a linguagem poética que desenvolve em determinados filmes, prefere desenvolver a cada trabalho novos modos de apropriação dos elementos cinematográficos, criando um conceito visual novo para as diferentes narrativas. Até mesmo porque reproduzir estratégias estilísticas em uma fórmula a ser repetida é contrário à própria essência de poesia como criação, tão peculiar a sua fotografia. Esse processo nos permite pensar na proposta de Buñuel e Pasolini com o cinema de poesia, uma vez que essa propunha uma reinvenção da linguagem cinematográfica convencional, a partir do seu equilíbrio com o formalismo.

Por considerar peculiar o processo de criação deste fotógrafo a cada narrativa, optou-se por realizar separadamente as análises dos filmes selecionados, já que cada um deles é constituído por uma linguagem poética própria. A análise fílmica será realizada a fim de investigar, em sua fotografia, o diálogo com as artes plásticas, uma vez que essas se apresentam como referência primordial em seu processo de composição artística. Assim, poderá ser observado de que modo a expressão poética presente em seu trabalho se manifesta por meio da subversão da linguagem cinematográfica convencional

Apesar de existirem inúmeros elementos a serem estudados, optou-se por cinco dispositivos estéticos recorrentes na fotografia do artista, selecionados a partir do contato com o material fílmico escolhido. São eles:

1. Iluminação;
2. Enquadramento;
3. Uso do foco;
4. Cor;
5. Plano-sequência;

Essa decomposição dos elementos cinematográficos é uma divisão artificial para assegurar um maior dinamismo às análises, visto que na maioria das vezes esses elementos aparecem inter-relacionados, e um complementa o outro na composição fotográfica do filme. Em relação a esse procedimento de análise, Tarkovsky afirma (1998:135): “Nenhum dos componentes de um filme pode ter qualquer significado autônomo: o *que constitui a obra de arte é o filme*. E só podemos falar de seus componentes de uma forma muito arbitrária, decompondo-o artificialmente para facilitar a discussão teórica”.

A metodologia utilizada para a investigação do *corpus* fílmico selecionado é a análise fílmica, proposta por teóricos como Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (2006), Michel Marie e Laurent Jullier (2009). Esse instrumento metodológico consiste em duas etapas: uma correspondente à descrição e a outra equivalente à interpretação.

A primeira consiste em decompor e descrever os elementos constituintes da fotografia - a luz, o enquadramento, os ângulos de filmagem, o foco, as cores, as tonalidades. Enquanto na segunda etapa do processo de análise fílmica, procura-se averiguar o diálogo entre a composição estética da fotografia e a presença de elementos próprios às artes plásticas, bem como investigar de que modo essa inter-relação influencia a construção da narrativa.

As análises das imagens retiradas de nosso objeto empírico serão realizadas de modo a alternar as duas etapas, a fim de que uma possa auxiliar o entendimento da outra, sem haver a necessidade de distingui-las explicitamente.

### 6.1 Oswaldo Goeldi e Käthe Kollwitz: Expressionistas em diálogo com *Veneno da Madrugada*

Walter Carvalho buscou nas artes plásticas fonte de inspiração para fotografar *O veneno da madrugada*, de Ruy Guerra. A partir da leitura e do estudo do roteiro, o artista encontrou nas obras dos artistas Käthe Kollwitz e Oswaldo Goeldi uma possível referência estética a partir da qual poderia trabalhar o conceito da fotografia deste filme.

O filme era escuro porque era de noite, mas tinha a luz, então, eu fui lá na Käthe Kollwitz e comecei a descobrir que a fotografia do filme tinha muito a ver com o pictórico daquela mulher, o trabalho daquela mulher. De repente, me lembrei de Goeldi, que tem uma xilogravura famosa, uma noturna, com uma pessoa e um guarda-chuva vermelho, tudo preto e aquele guarda-chuva vermelho. Eu me arrepiei todo quando eu me lembrei disso. Fui lá na minha estante e quando vi, eu falei “é isso aqui”. E era tudo noturno. A xilogravura tem o preto e o branco. Os meios tons na xilogravura não existem. Eu enlouqueci quando eu vi isso, porque eu comecei a entender que o filme era preto e amarelo: preto da noite e o amarelo do fogo, que está contido na luz. A luz é fogo. É um filamento incandescente, é um curto que está dentro da lâmpada. O curto é contido porque entre um polo e outro do curto tem um filamento de tungstênio, quando o curto queima, aquilo acende e ilumina. A lâmpada é um curto, por isso que a lâmpada de tungstênio tem a vida limitada, porque o fogo queima. Então, eu falei o fogo. O preto e o branco no meio. Então, eu fiz um filme preto, amarelo e branco e com a chuva no meio (CARVALHO, 2010).

De fato, conforme afirma Walter Carvalho, a fotografia do filme é um diálogo com a estética das gravuras e xilogravuras de Oswaldo Goeldi e Käthe Kollwitz, principalmente no que diz respeito ao trabalho com a iluminação e os seus efeitos de contraste como meio de expressão fundamental na construção da narrativa. Mas se este trabalho parte da afirmação realizada pelo diretor de fotografia, as perguntas no decorrer das análises incidiram sobre como, de fato, esse diálogo ocorreu, ou seja, a partir de quais elementos estéticos pode-se observar esta transposição/releitura do trabalho desses dois artistas para uma linguagem cinematográfica e de que modo algo da ordem de um ato criador/poético pode aí se dar.

Oswaldo Goeldi é um importante artista gráfico brasileiro do século XX. Gravador, desenhista, ilustrador, sua obra é referência nacional e internacional no campo da gravura. Considerado precursor da gravura brasileira, Goeldi distancia-se do panorama

artístico moderno e de suas preocupações estéticas e ideológicas, situando-se a margem das poéticas modernistas centradas no conteúdo.

Goeldi seria estranho ao imaginário (e a imagética) nacionalista-modernista em que o tema se sobrepõe à forma. Esse modernismo conteudístico apenas aproveitaria soluções modernas, cubistas, para dar uma visibilidade para as mesmas imagens que já haviam sido buscadas na academia (RUFINONI, 2006: 24).

Apesar de avesso a esse “modernismo solar” Goeldi foi considerado um artista verdadeiramente moderno por dois motivos: pela conquista de uma plástica moderna por meio do plano bidimensional claro-escuro e por situar-se à margem do mercado de arte, que no Brasil estabelece estreita relação com o Estado (RUFINONI, 2006).

Segundo Rufinoni (2006: 17) “Oswaldo Goeldi é nosso verdadeiro expressionista” Entretanto, o expressionismo em Goeldi não é o mesmo do início do século, com suas deformações plásticas tão peculiares, manifesta-se principalmente nas explosões de luz sobre a superfície negra, que conferem a sua obra uma atmosfera de abandono, solidão e de nenhum acolhimento. De acordo com Rodrigo Naves (2004: 30-31):

Frequentemente se fala do expressionismo de Goeldi. Sem dúvida, sua obra guarda estreita relação com questões levantadas pelo movimento. O mundo moderno é incapaz de criar um ambiente propício ao desenvolvimento integral dos homens. A solidão e a falta de acolhida que perpassam as cenas de Goeldi e dos expressionistas alemães não derivam apenas de um sentimento individual da realidade, e sim de condições que atingem a todos. [...] Nas ilustrações feitas para livros de Dostoiévski há sem dúvida uma tendência a se aproximar mais das formas expressionistas canônicas, o que talvez a própria poética do escritor russo autorizasse. Mas elas destoam bastante dos demais trabalhos de Goeldi. Na maior parte da sua obra a sensação de deslocamento diante do mundo se mostra por meio daquelas exterioridades poderosas – da luz, dos objetos em relação ao seus lugares normais etc. – e não por meio de uma dilaceração formal.

Em relação à função desempenhada por Goeldi como ilustrador, pode-se observar que ele concebia seus desenhos a serviço de um determinado texto. Por exemplo, segundo Rufinoni (2006) para as ilustrações da série *Carlitos, a vida, a obra e a arte do gênio do cine*, Goeldi foi capaz de criar uma linguagem em que se utiliza de recursos que dialogam com elementos cinematográficos. Já, ao ilustrar os livros de Dostoiévski, pôde elaborar um outro tipo de linguagem mais próxima as formas expressionistas canônicas, “o que talvez a

própria poética do escritor russo autorizasse” (NAVES, 2004: 30-31), embora tal procedimento não fosse comum em Goeldi que normalmente dialoga com o expressionismo no âmbito do uso da iluminação e não por meio de dilacerações formais, típicas ao expressionismo alemão.

O artista utiliza-se de sua própria linguagem poética, para criar inúmeros universos diferentes, de acordo com a narrativa em questão, do mesmo modo que o faz Walter Carvalho ao fazer a direção de fotografia de um filme. Isso porque ambos os artistas partem da palavra para criar a imagem necessária ao texto. Tanto um quanto o outro, trabalham os dispositivos estéticos em função de uma história, mas sempre a partir de uma subjetividade que lhes é peculiar e acabam por constituir uma linguagem poética própria.

Käthe Kollwitz é uma importante artista gráfica alemã do século XX. A produção de Kollwitz era engajada no contexto social e por isso trazia representações do proletariado. A crítica social, a denúncia da miséria, da fome e dos horrores da guerra são temáticas bastante recorrentes em suas obras. A figura feminina ocupa lugar central na obra da artista. É a personagem principal da maioria de suas produções, representada sempre como “mulher forte” se opondo a representações pictóricas femininas de seu tempo. Ela buscou representar em suas obras “a mulher operária, a mulher que incita à revolta contra as injustiças sociais, a mulher que luta contra as condições de vida precárias, contra a doença, a guerra e a morte” (SIMONE, 2004: 22). Sua obra também abrange inúmeros autorretratos produzidos em diversos momentos de sua trajetória artística e com o uso de diferentes técnicas, o que revela uma busca incessante da artista do seu “eu-profundo” (SIMONE, 2004).

A artista recebeu grande influência do artista holandês Rembrandt Harmenz van Rijn, inclusive em relação à produção de autorretratos. Mas segundo Simone (2004, 25) “é o estudo minucioso da luz e seus efeitos, o uso do contraste de luz e sombra como meio de expressão fundamental, o que mais os aproxima, constituindo assim o elo entre esses dois artistas”.

A produção artística de Kathe Kollwitz é bastante abrangente incluindo pinturas, esculturas e obras no campo das artes gráficas como xilogravura, diferentes modalidades da gravura em metal, a litografia e o desenho. Foi no campo das artes gráficas que artista se projetou tanto na Alemanha, como ficou conhecida internacionalmente. Essa artista buscou conhecer as inúmeras variações técnicas da gravura.

A artista experimentou diferentes procedimentos gráficos com grande originalidade, muitas vezes combinando-os entre si. Foi na gravura em metal que se deram suas primeiras incursões no campo da arte; nessa modalidade, a artista domina plenamente a técnica e produz o maior número de obras. Na litogravura, Kollwitz encontra o meio com o qual, ao lado do desenho, se expressa com maior espontaneidade. A redescoberta da xilogravura pelas correntes expressionistas traz à artista a possibilidade de experimentação de uma nova técnica, além do confronto com uma linguagem definitivamente moderna: do ponto de vista técnico, as obras mais arrojadas de Käthe Kollwitz são as xilogravuras (SIMONE, 2004: 21).

É com a xilogravura que a obra de Kathe Kollwitz mais se aproxima do Expressionismo. Apesar de não ser tão radical quanto os expressionistas no distanciamento da representação figurativa “é nessa técnica que se pode observar liberdades formais não constatadas na pintura, na gravura em metal ou em sua escultura” (SIMONE, 2004:84). Quanto ao conteúdo, Käthe Kollwitz se aproxima do expressionismo por priorizar a representação dos dramas humanos. Entretanto se no expressionismo o tema constante é o homem e o seus dramas internos, em Kollwitz os dramas do homem estão intimamente relacionados à injustiça social e ao mal causado pelos horrores da guerra. De qualquer modo, “não há dúvida de que a solidariedade com a dor humana é um ponto forte da obra da artista [...]” (SIMONE, 2004: 21).

*O veneno da madrugada* (Guerra, 2004) é um filme baseado no romance *La mala hora* (2009), de Gabriel García Márquez. A narrativa se passa em um vilarejo, com várias construções em decadência, que revelam a simplicidade de um lugar que não evoluiu ao longo do tempo. A monotonia desse povoado é perturbada pelo aparecimento de bilhetes anônimos – os pasquins-, grudados nas portas das casas, que denunciam a todos segredos de família, assassinatos, traições, paixões proibidas. Todos os habitantes, dos mais poderosos aos mais humildes, passam a se sentir ameaçados pelas acusações reveladas nos pasquins. Desse modo, toda a narrativa encontra-se permeada pela dúvida, que atinge também o espectador. Os habitantes do povoado não sabem quem é o autor dos bilhetes, do mesmo modo que ninguém tem certeza da veracidade das acusações, embora acabem acreditando. Doutor Giraldo, o médico do vilarejo, em conversa com Dom Sabas explica: “Pasquins são assim mesmo, Dom Sabas. Dizem o que todos já sabem. Quase sempre o que dizem é verdade”. Ao final da narrativa, a verdade parece emergir, e alguns segredos – nem todos – parecem ser revelados. Mas a dúvida ainda paira, e é fortalecida com o

comentário final da personagem Cassandra quando diz: “A verdade é aquilo em que se acredita”.

*O veneno da madrugada* é uma narrativa aberta, ambígua como também são todos os seus personagens e como é o conceito de verdade apresentado no decorrer do filme. Todos apresentam personalidades complexas e a duplicidade rege a vida e a atitude de todos. Portanto, não há bons ou maus, nem vítima ou algoz, todos incorporam essas qualidades em algum momento. Cada qual age de acordo com a sua própria verdade, mesmo que esta seja confusa. Não é por acaso que Trindade ao perguntar ao padre quem poderia ter sido o autor dos pasquins recebe a seguinte resposta: “Foram todos e não foi ninguém.”. Resposta que possibilita pensar no paradoxo que rege a complexidade da existência humana em que somos “um” e ao mesmo tempo “todos”.

A chuva intermitente (do início ao fim da trama, sem pausas) e a lama fazem parte do cenário vilarejo. Esses dois elementos são essenciais na constituição do conceito visual monocromático do filme, que pende para os tons terrosos. A fotografia, cenografia e figurino trabalham em conjunto para acompanhar essa estética de tonalidade marrom, desgastada, que reforça a sensação de decadência e estagnação do povoado.

A fotografia antinaturalista de Walter Carvalho consegue expressar a atmosfera tensa, sombria e obscura da narrativa. A iluminação contrastada com profusão de sombras contribui para um tom expressionista que perpassa toda a história. Os fortes contrastes claro-escuro não só metaforizam o universo interior ambíguo do personagem principal, o Alcaide, como também expressam a duplicidade de outros personagens da história – Rosário, Senhora Assis, Padre Angel, Dr. Carmichael, Cassandra – bem como o próprio universo duplo do povoado, mergulhado em dúvidas, certezas incertas e verdades relativas.

As figuras 1 e 2 servem para ilustrar o conceito estético do filme nas cenas noturnas externas. A primeira é referente à partida de César Monteiro para as montanhas durante a madrugada. A segunda se refere a Nestor e seus companheiros fazendo uma serenata para Rosário - esposa de César Monteiro -, mas que logo é interrompida pelos policiais, sob ordem do Alcaide.

Segundo Rudolf Arnheim (1989:78): “O efeito dum paisagem está quase inteiramente subordinado à luz”. Caberá ao fotógrafo, “preparar e coordenar a iluminação das cenas a serem filmadas, iluminação que é feita por meio de refletores e superfícies

refletores e que pode ser orientada de várias maneiras (de cima, de baixo, “com corte” etc.) e distribuída em muitas outras formas (direta, difusa etc.)” (COSTA 1989:193-194).



**Fig. 1: Partida de César Monteiro para as montanhas: conceito visual das cenas noturnas em *O veneno da madrugada* (Guerra, 2004).**



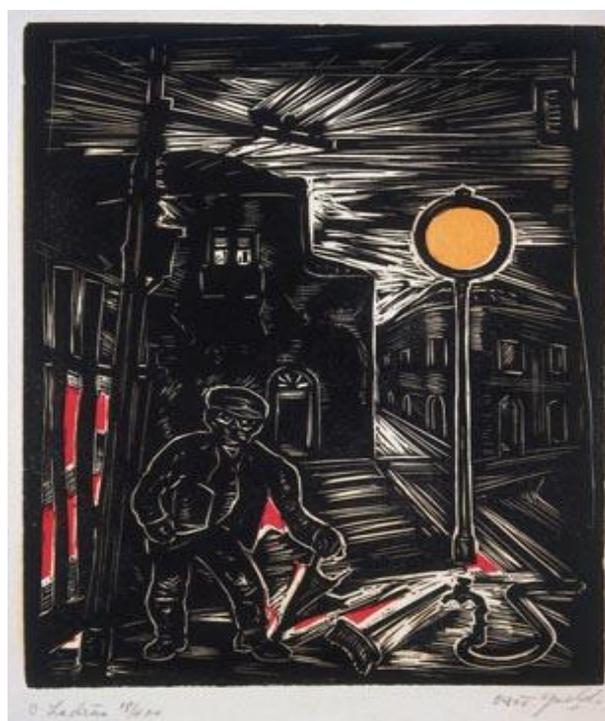
**Fig.2: Nestor e seus companheiros fazendo serenata para Rosário – conceito visual das cenas noturnas em *O veneno da madrugada* (Guerra, 2004).**

Nessas duas sequências (fig. 1 e fig. 2), a fotografia é escura, marcada pela presença constante de sombras e/ ou silhuetas. Walter Carvalho também opta pela ausência total do branco, já que o uso de uma forte luz amarela substitui a luz branca. A escolha por esse tipo de iluminação não é comum, visto que normalmente os contrastes claro-escuro são estabelecidos por uma luz branca, o que acaba por tornar bastante original a fotografia do filme.

E se o fotógrafo remete-se a Goeldi, como referência pictórica, para a composição deste trabalho, acredita-se que as xilogravuras abaixo (fig. 3 e 4) podem ser importantes para pensar a escolha da iluminação, produzida nas cenas anteriores.

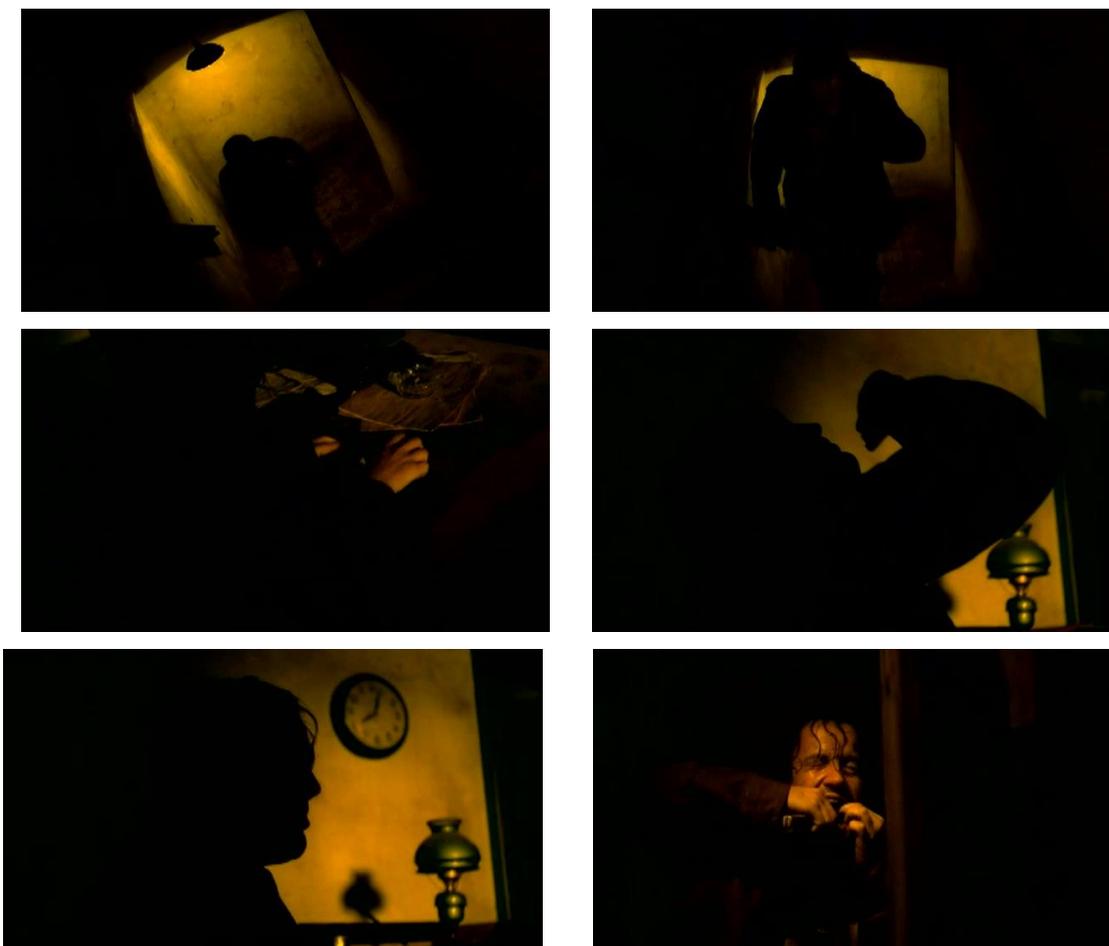


**Fig. 3: *Silêncio* (Oswaldo Goeldi, 1957)**



**Fig. 4: *O ladrão* (Oswaldo Goeldi, 1955)**

Na sequência abaixo (fig. 5), o personagem Alcaide, um anti-herói, com ênfase expressionista, é tomado por uma dor de dente que não cessa. Sob efeito de uma iluminação amarelada, que deixa sua silhueta contorcida, ele sobe aos seus aposentos para tomar um remédio.



**Fig. 5: O Alcaide: um anti-herói com ênfase expressionista, em *O veneno da madrugada* (Guerra, 2004)**

Essa sequência é apresentada em um longo plano-sequência que se inicia com um enquadramento em *plongée*. Na teoria fílmica, sabe-se que o *plongée* é utilizado em situações de opressão, que enfatizam a degradação moral, “rebaixando [o personagem] ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade” (MARTIN, 2003: 41). O Alcaide é um opressor, porém frágil e oprimido por uma dor de dente que não cessa.

O fotógrafo opta por apenas um ponto de luz que amplia os efeitos subjetivos produzidos por um enquadramento inclinado, que materializa a inquietação, o desequilíbrio

moral do personagem. A iluminação ressalta as distorções desse cenário geometrizado e da técnica de interpretação da cena, enfatizando a posição existencial da personagem imersa em seus conflitos, em sua angústia e em seu sofrimento. Há apenas um ponto de luz que amplia os efeitos subjetivos produzidos por um enquadramento inclinado.

A imagem é monocromática, com iluminação contrastada. A luz é amarela e não branca. O Alcaide está coberto pela sombra, apenas com a sua silhueta em evidência. Ao abrir o papel, no qual estão os remédios, o corpo está todo no escuro apenas as mãos iluminadas: há uma parte escura e a outra clara, ou seja, parte escondida, parte que se mostra. A fotografia revela os duplos, a própria ambiguidade que permeia toda a narrativa, além de conceder a ela uma atmosfera sombria. Quando toma o remédio o personagem está totalmente tomado pela sombra, o espectador enxerga apenas a sua silhueta, e a iluminação amarela logo atrás, onde se vê um relógio e um abajur. A câmera desloca-se em movimentos rápidos acompanhando o movimento do personagem, que anda de um lado para o outro, com muita dor, tentando arrancar o dente. A iluminação contrastada permite que o personagem ao se deslocar dentro do quadro, em alguns momentos, seja parcialmente iluminado, em outros, completamente tomado pela sombra, deixando em evidência apenas a silhueta. É uma cena em que o Alcaide está completamente fragilizado pela dor de dente, aprisionado a essa dor, como um animal em uma cela.

A iluminação contrastada metaforiza a própria ambiguidade do protagonista: o Alcaide, ao mesmo tempo que é capaz de chantagear, ameaçar de morte, para obter aquilo que deseja é também incorruptível, não aceita ser subornado, mesmo sendo desprovido de posses. O próprio dono do circo assusta-se com a honestidade do Alcaide e afirma não existir nem um Alcaide, em lugar algum, que seja honesto. É considerado por todos um homem mal e injusto, todos o temem, pois é um opressor, mas ao mesmo tempo apresenta uma fragilidade: uma dor de dente que o oprime do início ao final da narrativa, fazendo-o, em alguns momentos, chorar e falar como uma criança por conta de sua dor.

Na iluminação contrastada responsável por uma atmosfera sombria, obscura, opressiva, solitária, claustrofóbica, de sofrimento, novamente pode-se perceber, na fig. 6, uma inter-relação com a poética expressionista das xilogravuras de Oswald Goeldi.



**Figura 6: Mulheres do mangue II (Oswaldo Goeldi, 1925)**

A figura 7 é referente à sequência que se inicia com Cassandra entrando na igreja e indo em direção a Rosário. Atrás da moça, Cassandra começa um diálogo com ela, que acaba por começar a narrar, de modo angustiado, o seu tormento, expressando, por meio de um monólogo, o seu sentimento ambíguo pelo Alcaide:

Tem sido como um estupro concedido, que logo se tornou uma obsessão, um desejo irreprimível, uma ânsia insaciável. Reneguei e fugi, mas o asco me atraía, como um vício sem remédio, como um abismo. Quanto mais fugi, mais me entreguei. Esperando em cada volta o fim de um tormento, sempre, sempre renovado. Jurei, prometi a todos os anjos e demônios dar o meu sangue para recusar o seu corpo. Mas a cada encontro eu me sentia mais escrava... do prazer, do asco que tinha e que tenho por ele, por mim mesma, pelo que sinto.<sup>8</sup>

Ao expressar a sua angústia, o seu tormento, Rosário acaba por deslocar-se no tempo ao se lembrar das visitas do Alcaide a sua casa, na ausência de seu marido, César Monteiro. Durante essas visitas, ambos vivenciam um jogo em que ela é a presa e ele o predador, mas ela sempre acaba por ceder e vivencia com ele momentos de extremo prazer.

<sup>8</sup> Monólogo dramatizado pela personagem Rosário, no filme *o Veneno da Madrugada*, de Ruy Guerra.

Em seguida, ao retornar de suas reminiscências e se voltar novamente para o momento presente, expressa sobre a sua relação com o Alcaide: “Prazer e vômito, vômito e prazer. Só a morte pode curar essa doença”. Cassandra ouve e responde: “É justamente sobre morte que eu vim lhe falar”. E a sequência finaliza com um sorriso malicioso de Rosário, após ouvir as palavras de Cassandra.



Fig. 7: A ambiguidade de Rosário metaforizada pelos contrastes exacerbados, em *O veneno da madrugada* (Guerra, 2004).

Essa cena é um plano-sequência que se inicia com a entrada de Cassandra na igreja, indo ao encontro de Rosário que está de costas para ela. Quando a câmera encontra o rosto de Rosário, permanece fixa, em primeiríssimo plano, até o final da sequência. Inicialmente o rosto de Rosário, em foco, encontra-se mais no canto do quadro, enquanto Cassandra aparece no fundo do quadro e fora de foco, devido a profundidade de campo menor, alcançada provavelmente pelo uso de lentes teleobjetivas. O fato de Cassandra estar desfocada permite que a atenção do espectador se volte para o rosto de Rosário, mesmo que esteja no canto do quadro. Em seguida, a câmera aproxima-se um pouco mais do rosto de Rosário, permitindo que ele ocupe quase todo o quadro, deixando aparente apenas uma pequena parte do corpo de Cassandra ainda fora de foco.

Em uma narrativa fílmica, segundo Marcel Martin (2003: 39) “é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior”.

Essa sequência apresenta fortes contrastes de luz e sombra, em favor da criação da expressividade dessa cena de alto teor dramático. O rosto de Rosário está em evidência, sua expressão é ressaltada pela luz intensa que acaba por modelar as sombras em sua face, intervindo, assim, também como um fator de dramatização. O enquadramento em primeiro plano aliado a iluminação contrastada produzem uma forte atmosfera emocional, conferindo a essa cena uma significação de ordem psicológica.

A fotografia dessa sequência, assim como a de outros momentos desse filme, dialoga com a xilogravura de Käthe Kollwitz, principalmente no que diz respeito ao trabalho com a luz de modo a alcançar efeitos claro-escuro.



**Fig. 8:** Autorretrato de frente (Käthe Kollwitz, 1923)



**Fig. 9:** A luz e a sombra de Rosário: um diálogo com a iluminação de Käthe Kollwitz, em *O veneno da madrugada* (Guerra, 2004).

Parece haver uma relação entre a fotografia dessa sequência e os três autorretratos xilogravados, produzidos pela artista, entre 1923 e 1924. São eles: *Autorretrato de frente* (KOLLWITZ, 1923), *Autorretrato com a mão direita erguida* (KOLLWITZ, 1924), *Autorretrato com a mão esquerda* (KOLLWITZ, 1924), “nos quais podem ser verificadas as mesmas soluções que foram empregadas nas outras obras produzidas com essa técnica: incisão profunda na madeira e definição de contorno claro contra fundo escuro, recurso que confere grande carga dramática às obras” (SIMONE, 2004:162).

A iluminação contrastada, como recurso fundamental de expressão, é presente nessas três obras da artista, visto que em todas elas o rosto surge em efeito ‘negativo’, ou seja, os traços claros emergem em meio a um fundo escuro, mas é em *Autorretrato de Frente* que se tem um rosto em posição frontal, ocupando quase a totalidade da obra, ou seja, como o rosto de Rosário que, em frontalidade, surge em primeiríssimo plano no quadro. Não é por acaso que se pode pensar em uma consonância entre a fotografia dessa cena e a xilogravura *Autorretrato de Frente*, de Kollwitz, apesar de serem resultados de trabalhos com suportes e ferramentas diferentes. Sobre essa relação entre meios, mais especificamente sobre o diálogo entre cinema e artes plásticas, Arnheim (1989: 77) aponta:

Quem tiver reparado como a maioria dos rostos aparece tão irreal nos filmes, tão sobrenatural, tão bela, dando tantas vezes a impressão de ser mais uma criação artística do que o natural, terá sentido o mesmo prazer que lhe adviria dum bom trabalho de litografia ou de uma gravura em madeira.

A iluminação dessa sequência, portanto, é fundamental não só no âmbito estético, mas no âmbito da construção da própria narrativa e do próprio personagem. Rosário é uma personagem carregada de contradições: casada com Cesar Monteiro, ama Nestor, mas nutre um forte desejo pelo Alcaide. Desejo este que a personagem não consegue conceber, já que ao mesmo tempo sente asco e ódio por esse mesmo personagem. Os fortes contrastes de luz e sombra metaforizam a própria ambiguidade do universo interior dessa personagem, de seus conflitos internos relativos aos seus sentimentos e desejos. Ela é utilizada de modo particular justamente para provocar efeitos de contrastes exacerbados em favor de expressar sentimentos de tormento, desespero e desorientação próprios à personagem Rosário. A função da luz é também fazer visível aquilo que não se pode ver, aquilo que palavras não podem descrever. Ela transmite sentimentos de angústia e

pessimismo, criando uma atmosfera sombria e tensa, como é todo o filme. Se o contraste não tivesse sido tão bem explorado por Walter Carvalho, essa sequência não teria a mesma expressividade e não provocaria no espectador o mesmo efeito. Uma personagem como Rosário não poderia ser iluminada de outro modo, sem esses fortes contrastes, já que o seu próprio universo interior é a expressão da desordem, da duplicidade, de movimentos que se contrariam. A iluminação dessa sequência é a própria manifestação externa desse universo antitético.

Nessa sequência ainda, a transição de uma cena para a outra ocorre por meio de uma  *fusão*, ou seja, da “substituição de um plano por outro pela sobreposição momentânea de uma imagem que aparece sobre a precedente, que desaparece” (MARTIN, 2003: 39), como pode ser visto, em destaque, na figura 10.

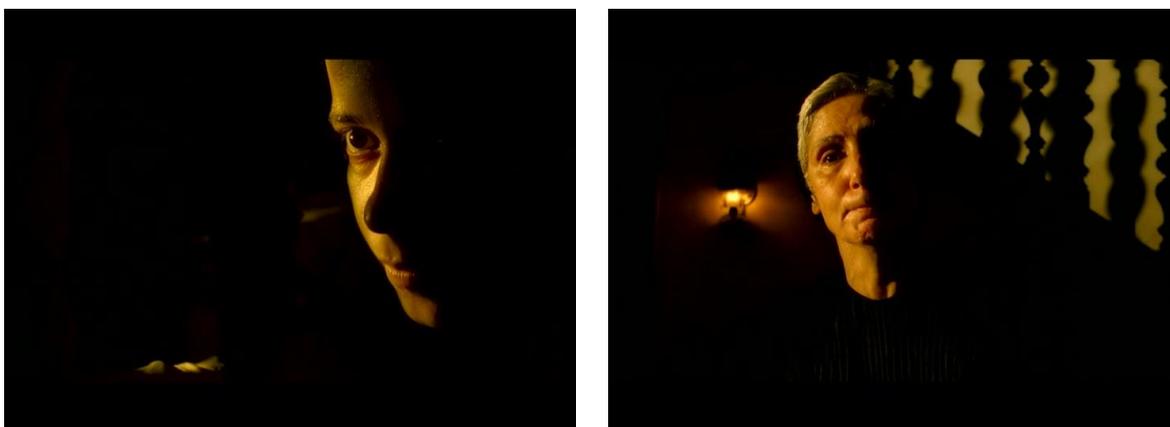


**Fig. 10:** A fusão em *O veneno da madrugada* (Guerra, 2004)

Essa interrupção na narrativa é realizada a fim de demarcar a presença de um passado não tão distante. Assim, essa fusão faz o espectador passar de Rosário atormentada na igreja, para a mesma personagem em sua casa sendo surpreendida pela visita do Alcaide, que a agarra, inicialmente, sem o seu consentimento, para em seguida fazê-la ceder as suas investidas, entregando-se ao prazer de uma relação sexual doentia com ele. Essa cena serve para ilustrar ao espectador a relação paradoxal entre Rosário e o Alcaide. É também um plano-sequência, a câmera se move seguindo os movimentos dos atores e finaliza por meio de uma outra fusão, voltando para Rosário na Igreja.

Esse dispositivo estético também parece propor um certo paradoxo temporal, uma certa temporalidade de natureza inconsciente, em que o passado e o presente encontram-se fundidos em um só tempo. Um passado sempre presente para Rosário.

Walter Carvalho trabalha em outras sequências o enquadramento em primeiro e primeiríssimo plano e os fortes contrastes de luz e sombra. Com isso ele obtém planos que dialogam com os autorretratos de Käthe Kollwitz mencionados anteriormente. O efeito da técnica utilizada pela artista, em suas xilogravuras, em que traços claros emergem de um fundo escuro é traduzido pelo fotógrafo a partir de um trabalho com a iluminação, com a diferença que ele utiliza uma luz amarela ao invés de luz branca. De todo modo, assim como na xilogravura de Käthe Kollwitz, não há meios tons.



**Fig. 11:** A iluminação do rosto em *O veneno da madrugada* (Guerra, 2004), e a inter-relação com a xilogravura de Käthe Kollwitz



**Fig. 12:** Autorretrato com a mão direita erguida (Käthe Kollwitz, 1924)



**Fig. 13: Autorretrato com mão esquerda (Käthe Kollwitz, 1924)**

Essa técnica de iluminação foi bastante utilizada em *O veneno da madrugada*. A figura 11 exemplifica o uso dessa formalização estética. Segundo Marcel Martin, “efeitos os mais diversos podem ser criados pela utilização de fontes luminosas anormais ou excepcionais” (2003: 59). No caso de *O veneno da madrugada*, a luz forte esculpe as sombras no rosto das personagens e fortalece o retrato psicológico de cada uma delas. A personalidade ambígua e contraditória é metaforizada pela luta entre o claro e o escuro estampado em suas faces. Segundo Ernest Lindgren, “a iluminação serve para definir e modelar os contornos e planos dos objetos, para criar a impressão de profundidade espacial, para produzir uma atmosfera emocional e mesmo certos efeitos dramáticos” (*apud* MARTIN, 2003: 57). Assim, os fortes contrastes além de conferirem expressividade à cena e reforçarem o seu efeito dramático, também criam uma atmosfera sombria, obscura e claustrofóbica próprias à narrativa.

Na figura 14, pode-se observar como a sombra que assola a cidade, acaba por invadir e inundar a igreja, delineada por alguns pontos de luz que nos fornecem seu contorno. É uma metáfora que antecipa o que ocorrerá momentos depois dessa sequência, quando a narrativa dá a entender que foi o Padre o verdadeiro assassino do Alcaide.



Fig. 14: Imagens da igreja sendo tomada pela sombra, em *O veneno da madrugada* (Guerra, 2004)

Essa fotografia, com traços nitidamente expressionistas, parece-nos dialogar, por um lado, com a gravura de Goeldi (fig.15), fortemente marcada pelo contraste luz e sombra que acentua a pequenez do humano que gravita em torno dela e, por outro, com uma das cenas mais marcantes do filme expressionista *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene. Nessa cena, o corpo de Cesare (um sonâmbulo) é projetado como uma sombra que parece tomar vida e se ampliar (como um grande vulto) sobre a superfície de um corredor .



Fig. 15: Anoitecer (Oswaldo Goeldi, 1955)

## 6.2 Deformação expressionista: o desfoque e a imagem dura em *Madame Satã*

*Madame Satã* é um filme nacional, dirigido por Karim Aïnouz, lançado em 2003. Essa obra é baseada na vida de João Francisco dos Santos, um personagem real e ambíguo, que sonha em se tornar um artista. A história se passa na Lapa, nos anos 30, e narra a saga desse anti-herói, antes de se tornar o conhecido transformista Madame Satã – nome este inspirado no filme *Madame Satan* (1930), de Cecil B. De Mille.

Para realizar a fotografia deste filme, Walter Carvalho precisou ultrapassar os limites do aparato técnico, reinventando radicalmente um novo modo de operá-lo em favor de um trabalho com a linguagem. O fotógrafo, ao invés de submeter-se às determinações do instrumento, buscou interferir no próprio processo tecnológico da máquina, subvertendo suas funções e finalidades, para alcançar um resultado estético próprio àquele filme. Procedimento este que corrobora as seguintes reflexões de Machado (2010: 13): “A perspectiva artística é certamente a mais desviante de todas, uma vez que ela se afasta em tal intensidade do projeto tecnológico originalmente imprimido às máquinas e programas que equivale a uma completa reinvenção dos meios”.

Em uma palestra sobre fotografia, Walter Carvalho procura explicitar o procedimento técnico inovador utilizado por ele na fotografia de *Madame Satã*:

Fazer a fotografia do *Madame Satã* do jeito que ela existe – e o que existe no dvd é metade do que eu fiz se você ver a cópia em película –, foi um trabalho insano de pesquisa e de esforço, inclusive eu tive que peitar o produtor, porque eu estava dilacerando o negativo na revelação. Isso é uma coisa que ninguém faz, eventualmente, mas naquele momento que eu fiz, eu tive que modificar a máquina de revelação no laboratório pra poder revelar, porque como ela operava naturalmente eu não tinha como. Para pular um banho, eu tinha que fazer um furo na máquina e o laboratório fez isso pra mim. E quando você expõe o negativo pra fazer uma revelação nollbit, que é o que eu fiz, sem o branqueador, pulando o branqueador, você altera de uma forma muito radical o resultado final do filme (CARVALHO, 2010c).

Walter Carvalho tirou camadas do filme na revelação, concedendo a ele uma imagem dura, que metaforiza o próprio protagonista e todo o universo que o acompanha, como pode ser visto nas duas sequências abaixo (fig. 16 e fig. 17): a primeira é referente ao momento em que a polícia vai procurar João no cortiço, onde vivia com os amigos, para levá-lo preso, e a segunda quando seu namorado Roberto vai encontrá-lo em seu esconderijo.



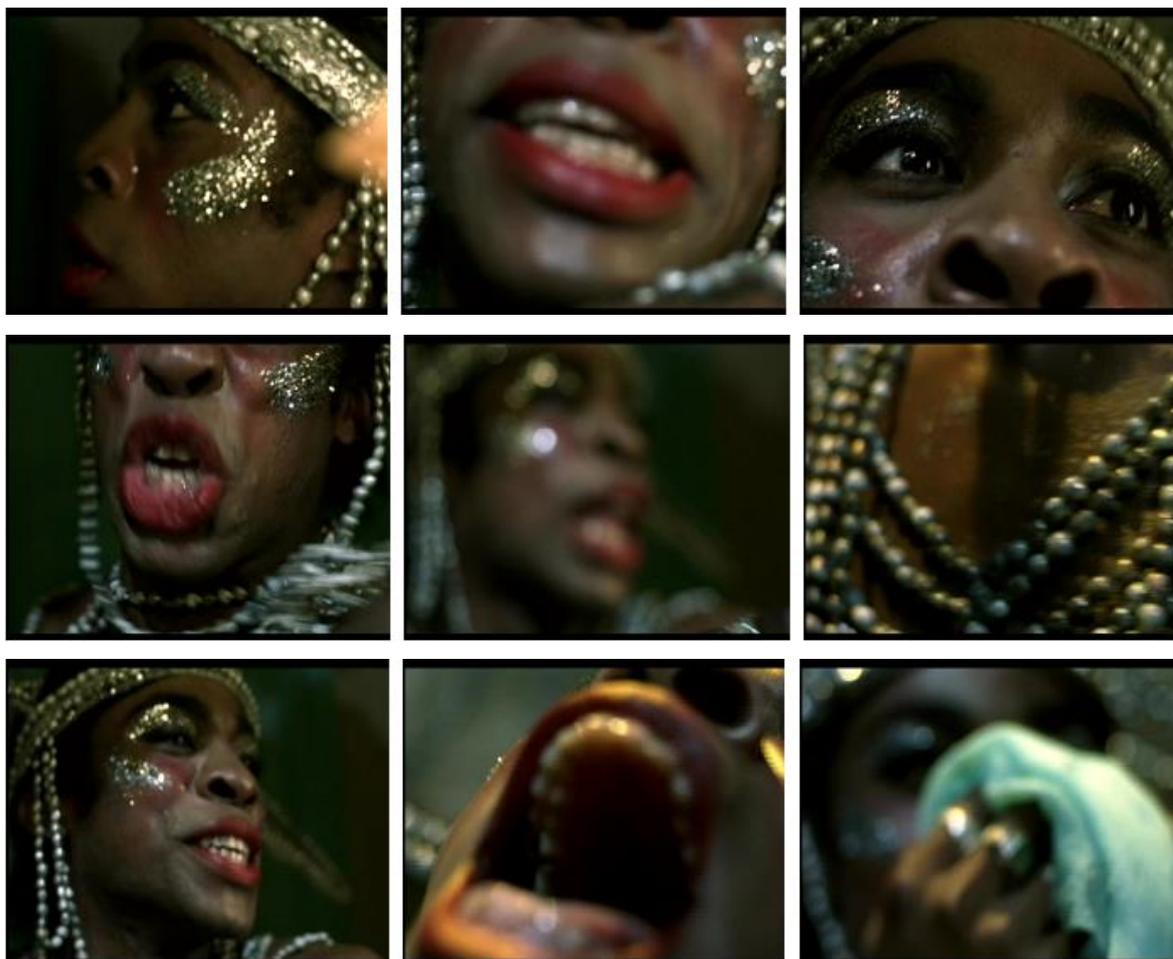
**Fig. 16:** A polícia procura João no cortiço: a imagem dura e monocromática de *Madame Satã* (Aïnuz, 2003)



**Fig. 17:** A polícia procura João no cortiço: a imagem dura e monocromática de *Madame Satã* (Aïnuz, 2003).

A fotografia monocromática café-acinzentada tem uma função expressiva e psicológica nesta obra. Ela exacerba o universo marginal que pessoas como João e seus amigos (um garoto de programa e uma prostituta) habitam. A ausência de cor metaforiza a própria falta de perspectiva de personagens que se encontram à margem de uma sociedade, elitista, em que a pobreza e as diferenças não devem ficar expostas.

“Madame Satã” é um protagonista ambíguo. Ao mesmo tempo em que é violento e revoltado com a sociedade, que o concebe como marginal por ele ser negro, nordestino, migrante, homossexual, ladrão e assassino, é também o homem da casa, o pai de família que ama e protege uma criança que, apesar de não ser sua filha, ele a considera como tal, é defensor de seus amigos também marginalizados, ama um homem chamado Roberto, é profundamente ligado à arte, é sonhador e deseja se tornar um grande artista.

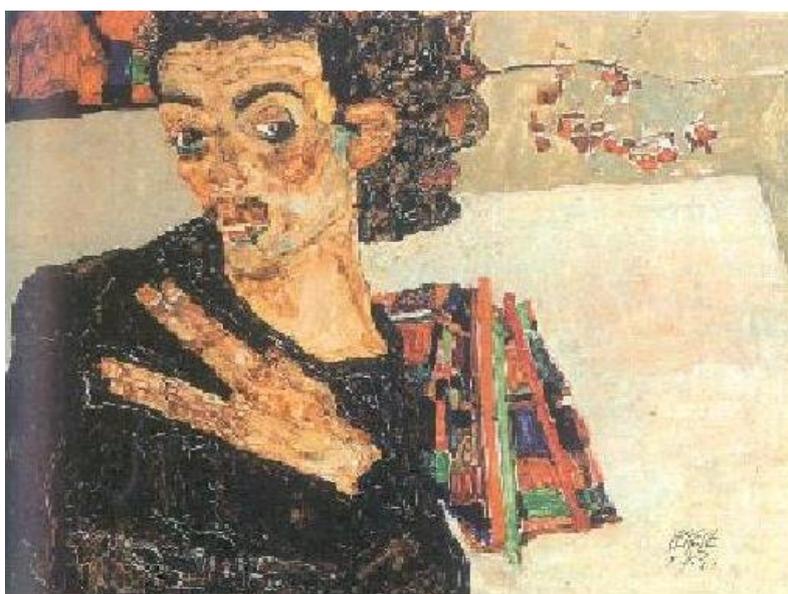


**Fig. 18: Primeiro plano e desfoque: a deformação da imagem em Madame Satã e a inter-relação com o Expressionismo.**

Somado à imagem dura, de tonalidade café-acinzentada, em vários momentos a fotografia é propositalmente desfocada, o que possibilita a deformação expressiva da imagem, que metaforiza o universo do personagem, como pode ser observado na figura 18. Essa deformação é típica à pintura expressionista, que se preocupa em denunciar a existência de um sujeito que se encontra desorientado e desamparado apresentando um psiquismo em sofrimento, em face de um universo incerto.

A deformação em *Madame Satã* desconstrói a imagem pura da fotografia naturalista, e torna a imagem ambígua, como é o anti-herói. Os planos desfocados concedem a essa sequência - e a outras também - uma abertura, uma ambiguidade, em que o espectador poderá experienciar momentos de estranhamento e criação. Além disso, conferem ao filme uma carga dramática que dialoga com os preceitos expressionistas que estimularam a produção artística do movimento.

[...] a pintura expressionista dava ênfase ao papel da cor em detrimento do traço e sublinhava as distorções emotivas da forma, reduzindo ou destruindo a analogia icônica com a realidade tal como ela fora imposta pelos códigos da perspectiva renascentista. Mais, valorizava em absoluto a visão pessoal e interior do artista, em contraponto com as preocupações de óptica objetiva desenvolvidas pelos impressionistas (GEADA, 1985: 11).



**Fig. 19: Autorretrato com dedos afastados (Egon Schiele, 1911)**



Fig. 20: Autorretrato (Karl Schmidt-Rottluf, 1906)

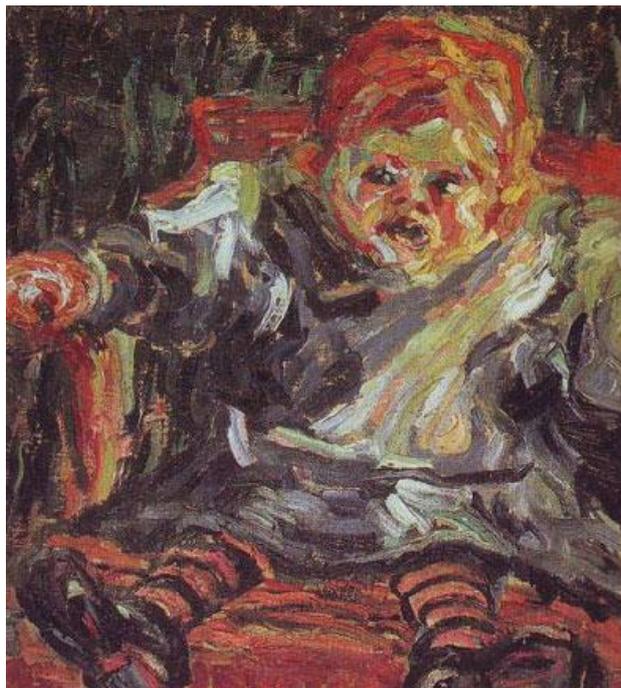


Fig. 21: Criança sentada (Erich Heckel, 1906)



Fig. 22: Retrato de Erich Heckel (Ernst Ludwig Kirchner, 1907)



Fig. 23: A criança doente (Edward Munch, 1907)

### 6.3 A deformação em *Lavoura Arcaica*: um diálogo com a pintura expressionista

*Lavoura arcaica* é uma narrativa baseada no romance homônimo de Raduan Nassar (1989). A obra fílmica nacional, dirigida por Luiz Fernando Carvalho, foi lançada em 2001. A narrativa conta a história de André, um jovem que resolve ir embora da fazenda que morava com sua família, em busca de se libertar dos discursos impositivos do pai, pautados na doutrina cristã, e esquecer a paixão por sua irmã Ana, que tanto o angustia. Pedro, o seu irmão mais velho, a pedido da mãe, vai ao encontro de seu irmão com a incumbência de levá-lo de volta para casa. Em um pequeno quarto de pensão em um vilarejo qualquer, completamente solitário, André é encontrado pelo irmão, que tenta convencê-lo a retornar ao seio da família. Antes de decidir voltar para casa, ele narra a Pedro os motivos de sua fuga, revelando a ele, a relação incestuosa estabelecida com a sua irmã Ana e a sua revolta com a austeridade do pai, com os seus ensinamentos severos, que se opunham à sensibilidade exacerbada da mãe.

A narrativa é em primeira pessoa e não ocorre em ordem cronológica, já que o passado e o presente se fundem a todo momento. É por meio das memórias de André que o espectador conhece sua infância e a adolescência até o momento de sua partida. Quando retorna ao lar, todos se encontram em preparativos para uma festa em homenagem a sua chegada, que acaba se tornando uma tragédia familiar.

O filme inicia-se com uma cena (fig. 24) em que o protagonista André, encontra-se em um chão de um quarto de pensão se masturbando. Ao longe ele escuta barulhos de batidas na porta que vão se intensificando. Por fim, ele se assusta, levanta rapidamente, veste a roupa e vai atender. Quando abre, é o seu irmão Pedro.

Essa sequência não permite ao espectador distinguir, inicialmente, o lugar onde se passa a cena. A fotografia não revela de imediato o que está acontecendo, somente aos poucos novas informações vão permitir que o espectador se situe dentro da narrativa. O mistério da cena é principalmente alcançado por meio da composição estética da fotografia que sugere, ao invés de afirmar, conferindo à cena uma ambiguidade, típica à imagem poética, que causa estranhamento ao espectador, possibilitando a ele atos de criação na busca de uma possível significação.

Essa sequência não é descritiva, as informações não são transmitidas de um modo claro, objetivo, denotativo. O intuito é justamente deixar o espectador em dúvida, para que

a sua imaginação possa atuar completando a criação do artista. A fotografia dessa cena prioriza a expressão em detrimento da descrição, o que dialoga com a pintura expressionista que faz uso de elementos sensoriais, emocionais, expressivos, para manifestar uma visão subjetiva do mundo.



**Fig. 24:** Fragmentação e deformação da imagem de André, em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001)

A fotografia dessa cena é composta por planos longos. O plano detalhe é o enquadramento predominante, em favor de evidenciar partes do corpo e do rosto de André, como se o fragmentasse. O uso desse procedimento aliado ao desfoque e à iluminação contrastada constrói na tela uma imagem que evidencia uma deformação típica de uma estética de natureza expressionista. Os pedaços do corpo de André parecem metaforizar a agonia de um desejo sexual que ocupa e escraviza seu corpo e do qual não pode livrar. Esse anti-herói foi constituído pela opressão da lei paterna e o sufocamento da ternura

materna, que acabam por produzir nele uma paixão incestuosa por sua própria irmã, como se fosse o fruto de sua revolta pelo seu aprisionamento.

No livro *O poder do cinema*, Geada (1985:13) destaca alguns dos preceitos expressionistas que estimularam a produção artística do movimento:

Alcançar a essência das coisas, descobrir os seus aspectos invisíveis, revelar a duplicidade, as obsessões ocultas da personalidade, recusar o psicologismo linear, escapar à lógica, às leis da causalidade e à mecânica naturalista, libertar a sensibilidade e os impulsos individuais.

Quanto aos dois últimos quadros dessa sequência, tem-se o seguinte: André desperta de seu transe, pois finalmente escuta as batidas na porta. Em termos fotográficos, há o plano detalhe, que colocam o nariz e o olho (desfocados) de André, em evidência. Este plano é interrompido por um corte (ao mesmo tempo em que se ouve as batidas na porta) para o plano geral, em plongée, de André deitado no chão. Esse ângulo de filmagem, metaforiza a opressão de André, “rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade” (MARTIN, 2003: 41). As batidas na porta, que o fazem acordar de seu “acesso epilético” e voltar ao mundo real, são de seu irmão, representante da lei paterna. Ele veio buscá-lo para levá-lo rumo a um destino trágico no qual já está aprisionado.

Ainda sobre essa sequência (fig. 24), o som do trem atua como um elemento que maximiza a ambiguidade, amplia o dualismo e a abertura da cena. O espectador não vê o trem, apenas escuta o seu barulho. O som se remete à imagem do trem, ao mesmo tempo em que é associado à imagem de André no chão em uma espécie de transe, que ora aparenta ser uma possessão, ora uma convulsão, ora um ato de masturbação. O som do trem aliado a essa fotografia antinaturalista potencializa a expressividade da cena, que se torna a própria expressão do universo interior do personagem. Segundo o próprio diretor do filme, Luiz Fernando Carvalho (2002: 50), ele almejava um som que “pudesse trazer a imagem do trem, a imagem agônica do André, associando-as ao sentido do trágico do que aquele trem poderia sugerir desde já”.

A estética dessa cena emerge da própria estrutura narrativa proposta pelo diretor. Toda a equipe, do fotógrafo ao sonoplasta, desempenha a sua função a partir da história. Entretanto, apesar de partirem de um conceito pré-estabelecido pelo cineasta é a partir da subjetividade, da criação de cada um que os elementos dessa narrativa vão sendo criados.

Nessa sequência, a contribuição de Walter Carvalho manifesta-se na solução poética que cria em relação a imagem “agônica” do corpo do André.

#### 6.4 Iluminação contrastada: O Barroco em *Lavoura Arcaica*

Segundo Walter Carvalho, para criar a iluminação de *Lavoura Arcaica* ele partiu da seguinte frase do próprio livro de Raduan Nassar: "como era boa a luz doméstica da infância". Ele pensou toda a estrutura narrativa do filme em termos fotográficos, a partir dela.

As duas cenas abaixo (fig. 25) servem para ilustrar a presença de uma iluminação determinada pela presença de duas luzes: na primeira pode-se pensar a luz boa da infância relativa ao André, o filho, e na segunda o contrário dessa luz que é a luz tenebrista: a luz do pai patriarcal, ditatorial, que falava os sermões na fazenda iluminada apenas por uma luz de lampião.



Fig. 25: Duelo de luzes: Luz da infância X Luz Tenebrista, em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001)

Segundo o fotógrafo a narrativa que produz é “um duelo quase, um desencontro ou um encontro desencontrado entre duas pessoas: um pai e um filho” (CARVALHO, 2010a). Então, ele procura trabalhar esse duelo entre pai e filho como um duelo entre as duas luzes.

A iluminação claro-escuro com profusão de sombras parece dialogar com a técnica utilizada por Caravaggio em suas obras. Esse artista barroco, também mencionado por Walter Carvalho em suas entrevistas, ficou conhecido justamente por inventar uma nova técnica de pintura conhecida por alguns como Luminismo, e também denominada por outros como Tenebrismo. Essa técnica consistia em explorar o recurso da luz lateral para

produzir uma iluminação fortemente contrastada. Vale lembrar que a utilização da luz lateral já havia sido utilizada por outros artistas anteriores a ele, que já consideravam a importância da luz nas representações pictóricas, mas é em Caravaggio que a luz lateral é trabalhada de modo a realçar os fortes contrastes de luz e sombra. Segundo Armindo Trevisan (2003:240),

enquanto a luz de Miguel Ângelo (e a dos renascentistas em geral) é uma luz homogênea, a de Caravaggio é *sui-generis*. Miguel Ângelo interessava-se pela forma dos belos corpos; Caravaggio (precedendo de alguns séculos dos impressionistas) pela forma das sombras. Conta-se que, para visualizar os efeitos da luz, suspendia lâmpadas no ateliê, observando cuidadosamente seus efeitos sobre os objetos. Mantinha o resto no escuro.

O Tenebrismo de Caravaggio consistia “no uso da luz em termos emocionais” (TREVISAN, 2003: 240). Essa técnica de iluminação “[...] dotou a Arte Barroca de seu recurso estilístico por excelência: o contraste. Efetivamente, o eros barroco é um eros de antítese, de oposições estridentes, de sentimentos conflituosos. É uma arte de movimentos que se contrariam” (TREVISAN, 2003: 241).



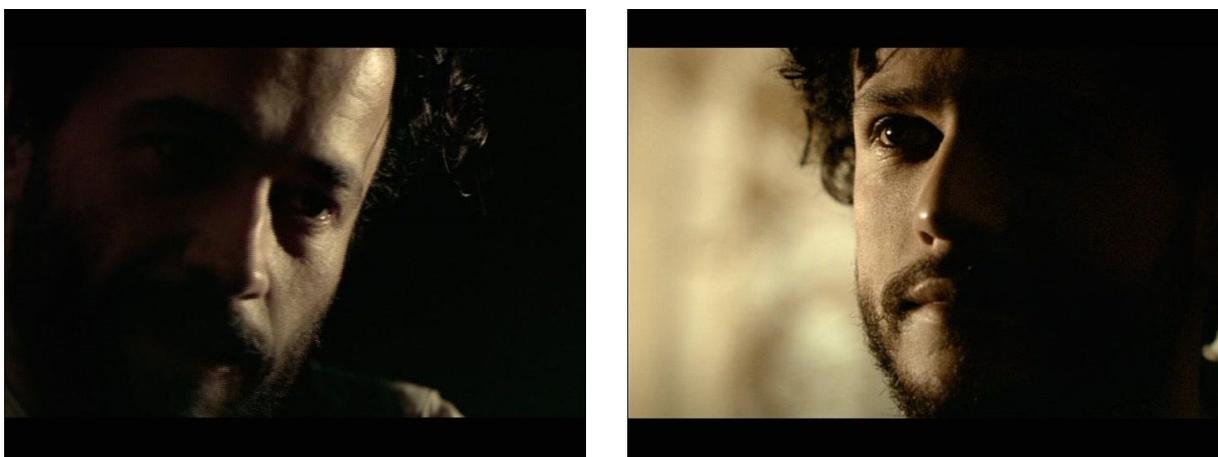
**Fig. 26: São João Batista reclinado (Caravaggio, 1610)**

A iluminação contrastada em Lavoura Arcaica dialoga com o Tenebrismo de Caravaggio uma vez que sua composição/narrativa é marcada pelos fortes contrastes humanos e o uso exacerbado de luz e sombra na fotografia metaforiza essas oposições.

Walter Carvalho também trabalhou a luz em termos emocionais. Era necessário que o contraste na iluminação fosse estabelecido ou o filme não funcionaria.

Segundo Trevisan (2003: 241), “a arte barroca, em geral, preferiu trilhar os rumos da sensibilidade mórbida: [...] Exacerbou quase sempre os sofrimentos de seus mártires; ou conferiu aos seus confessores uma interioridade sombria”, que eram metaforizados pelos fortes contrastes de luz e sombra. Em *Lavoura arcaica*, a interioridade sombria de André, a sua personalidade ambígua, o seu sofrimento também são metaforizados pela fotografia marcada pelo uso intenso de claro-escuro alcançado pelo trabalho realizado com a iluminação que dialoga com o Tenebrismo de Caravaggio.

Na sequência abaixo (fig. 27), Pedro, o irmão mais velho, conversa demoradamente com André. Pedro é o representante da Lei e da intransigência paterna em contraposição ao desejo e afeto exagerado da mãe. Nesse diálogo, o que está em questão é o retorno e uma necessária submissão a essa Lei que estrutura e sustenta uma certa composição e ordenamento familiar. Nessa estrutura o desejo aparece de modo marginal e com uma dimensão mortífera.



**Fig. 27: Conversa entre irmãos: a Luz Tenebrista de Caravaggio, em *Lavoura arcaica* (CARVALHO, 2001)**

A fotografia dessa cena apresenta enquadramentos, predominantemente, em primeiro plano, e uma luz lateral (a luz tenebrista) responsável pelo forte contraste de luz e sombra. Essa ambiguidade alcançada pela iluminação parece revelar o estado interior dos personagens.

Se Walter Carvalho ao pensar uma fotografia contrastada pensa em uma oposição entre pai e filho, nessa pesquisa, entende-se que essa oposição também se apresenta como uma expressão do universo ambíguo de André e dos demais personagens. A fotografia está voltada mais para dentro do que para fora. Ela não pretende expressar a história de uma família tal como se vê na realidade cotidiana e sim mesclar-se ao estado de angústia e de sofrimento à que seus membros se encontram aprisionados. Sabe-se que será com o retorno de André que a dimensão mortífera de uma Lei transgredida comparecerá.

É nesse sentido que Walter Carvalho trabalha a fotografia em favor da narrativa. Sua busca é por alcançar a imagem perfeita para expressar determinada ideia. A beleza da imagem deve ser consequência e não a sua finalidade primeira.

A luz não basta, nem deve ser só bonita. Eu renuncio a uma luz bonita pela narrativa. Se a narrativa tiver como resultado visual o belo, melhor pra mim. Mas se ela for só narrativa eu já estou satisfeito. Porque a função da luz não é embelezar a imagem. A função da luz é servir à narrativa do filme. Se ela tiver apenas bela, ela não serve ao filme. Eu acho que nasce daí essa história de que você "ah eu não gostei do filme, mas tem uma bela fotografia, uma bela imagem. Eu acho isso ruim, entende? Eu prefiro ouvir: "eu gostei do filme, mas a fotografia eu nem vi". Aí eu acho que ele cumpriu, que ela não foi vista. [...] quando você olha, se emociona com o que você está vendo, e você não presta atenção nos elementos que compõem aquilo que você está vendo, ou seja, você não vê onde tá a montagem, onde tá a luz, onde tá o figurino, onde tá a arte, onde tá a direção. Quando você não vê nada, você só vê a emoção é porque aquilo atinge e as ferramentas estão em conjunto e não separadamente. Muito dificilmente o espectador depois de sair de uma emoção desta vai dizer assim "ah eu não gostei do filme, adorei fotografia". [...] Eu recuso a fotogenia em função da narrativa, falando da fotografia (CARVALHO, 2010).

Em relação a esse posicionamento, Wim Wenders, no documentário *Janela da Alma* (João Jardim, 2001), codirigido por Walter Carvalho, faz a seguinte observação:

Quando comecei como cineasta, com os meus primeiros filmes... o maior elogio era se alguém dissesse "Adorei as imagens!". Mas hoje, é quase o contrário. Se alguém vir um filme meu e disser: "Lindas imagens!", eu penso... "Puxa, eu cometi algum erro". Porque se foi isso que captaram não era o que eu queria. Acho que as imagens têm que servir a uma história. As imagens tem que ser amarradas por uma história.

Walter Carvalho utiliza muito o plano detalhe. Como pode ser visto, na sequência abaixo (Fig. 28), em que o espectador se depara por alguns instantes com a imagem do pé de André retorcido na terra em uma agonia intensa.



**Fig. 28: Os pés de André: o plano detalhe**

Ao som da música que ao longe faz-nos ouvir e pressupor a dança de sua irmã Ana que salta de um lado a outro em estado de euforia, observa-se uma longa sequência com os pés “nus” de André. Nessa sequência, esse personagem metaforiza com seus pés, de modo lento e voluptuoso, uma outra dança, a dança de um “impossível” e de um “improvável” acasalamento... Trata-se aí da consumação de um ato sexual que, mais uma vez, transgride e desautoriza a Lei do Pai. É desse modo que a poesia visual deste fotógrafo permite-nos "ver o que não pode ser visto". Segundo Arnheim (1989: 30):

O campo da fotografia tem uma certa extensão, mas aparecem as margens que cortam abruptamente tudo o que fica para fora desses limites. É um erro lamentar esta restrição como se se tratasse uma desvantagem. Adiante se demonstrará que são precisamente essas limitações que dão à imagem cinematográfica o direito de ser considerada como arte.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia de Walter Carvalho excede os aspectos objetivos e denotativos, produzindo, em vez disso, expressividade emocional e abstração formal. A sua poética visual é o resultado de uma preocupação com a linguagem, desenvolvida em favor do processo artístico da expressão. O artista busca na própria linguagem cinematográfica meios para subvertê-la, transgredi-la e transformá-la em algo que está além dela: a linguagem poética.

O seu trabalho é fortemente marcado pela criação, em que a sua percepção, a sua visão de mundo e a sua experiência como fotógrafo se manifestam na escolha de dispositivos estéticos e no modo como se apropria deles, resultando no desenvolvimento de uma linguagem poética peculiar que afeta e determina a estrutura estética de cada narrativa fílmica que fotografa.

Walter Carvalho em seu processo criativo muitas vezes apropria-se das tecnologias de modo a subverter suas funções, fazendo uso delas em favor de suas ideias estéticas. A preocupação do fotógrafo, como ele mesmo afirma, não é com o suporte e sim com a representação, com os modos a partir dos quais se apresenta um determinado conceito ou ideia (CARVALHO, 2010a, 2010c). Por isso a transgressão da técnica é utilizada por ele em favor da subversão da linguagem naturalista. A reinvenção da utilização dos meios é em favor da recriação da linguagem, visto que é o trabalho com ela a maior preocupação desse artista.

Em um momento em que o cinema nacional parece seguir um modelo naturalista de representação, predominante na cinematografia hollywoodiana, o trabalho deste fotógrafo adquire importância singular, pois reafirma a possibilidade de um cinema como expressão poética. As marcas presentes na obra desse artista são o resultado de uma certa formalização estética, ou seja, de um trabalho de experimentação com a linguagem que inclui dispositivos como a iluminação, os movimentos de câmera, o enquadramento, os ângulos de filmagem, a utilização de lentes e filtros, o trabalho com o foco, com as cores e tonalidades, com o instante, além de uma forte influência da história das artes plásticas, seja pelo fotógrafo buscar inspiração nas artes plásticas, para alcançar uma imagem pictórica, seja pelo seu trabalho originar uma imagem que dialogue com ela.

Investiga-se, de um modo geral, a expressão de uma sensibilidade poética na fotografia cinematográfica deste artista, buscando averiguar de que modo ele atualiza e/ou recria esses princípios, próprios a um cinema de poesia, e o que propõe de novo, a partir de formalizações estéticas que constituem a sua própria linguagem poética, expressão da sua subjetividade, da sua forma de conceber o mundo.

As deformações, a obscuridade, a opacidade, a fragmentação, os contrastes claro-escuro exacerbados tão peculiares à linguagem poética dos artistas modernos e contemporâneos estão presentes na composição estética da fotografia de Walter Carvalho, concedendo à obra uma ambiguidade e uma abertura próprias à Arte Moderna e Contemporânea. São esses procedimentos que permitem a Walter Carvalho traduzir em imagem a angústia moderna, sentimento que tem marcado a existência do homem contemporâneo.

Walter Carvalho é capaz de compreender o exato papel da fotografia a serviço de uma narrativa. Segundo Sandra Wernek (2013: 41), o fotógrafo “está sempre procurando o formato, a luz, a imagem que ajudem na construção da narrativa”. Os dispositivos estéticos utilizados por ele, como a iluminação contrastada, o desfoque, enquadramentos recortados, que muitas vezes subvertem a forma naturalista de representação no cinema, são utilizados em favor da expressividade da narrativa, ou seja, são elementos estruturantes que se tornam essenciais e imprescindíveis na constituição da narrativa. A estrutura da narrativa, ou seja, a sua forma poética influencia, complementa e fortalece o próprio conteúdo, seja na constituição das personagens, seja na própria construção da atmosfera do filme. Por isso para Walter Carvalho a fotografia deve servir à narrativa e não o contrário.

Esse artista é responsável pela criação de um cinema como expressão poética. Muitas de suas experimentações estéticas estabelecem diálogo com as artes plásticas. Essa é uma marca estilística que dá a sua fotografia uma dimensão autoral, apesar de se manifestar de modos distintos a cada filme, dependendo do conceito visual proposto inicialmente pelo cineasta.

Cada artista deve se manifestar a seu modo, de acordo com o sua visão de mundo. O pressuposto para se alcançar uma linguagem poética é subverter aquela tida como convencional, ou seja, é se utilizar de uma técnica pré-existente, mas sem se submeter a ela, e sim transgredi-la. Desse modo, a poesia emerge, porque é fruto da criação de um artista/poeta. Um exemplo claro disso pode ser observado no documentário *Iluminados*

(2007), em que são escolhidos seis fotógrafos, para fotografar a mesma cena, a partir de um mesmo roteiro. O resultado são seis sequências completamente diferentes, iluminadas e enquadradas de modos diversos. Apesar de a imagem partir de uma mesma ideia, o modo pelo qual é concebida esteticamente tem a consistência da subjetividade do artista que a criou.

O cinema como expressão poética só é possível se for fruto do ato criador de um poeta. Nesse caso, o cinema está realmente sendo utilizado como forma de arte, e não como um mero meio de comunicação de massa. Cada artista tem o seu próprio modo de recriar a linguagem já existente, não há receita, pois cada qual subverte a técnica, a partir de sua própria visão de mundo e de sua própria subjetividade – constituídas por toda a sua experiência de vida e por sua própria cultura. Assim, cada qual será responsável por um estilo próprio, que o definirá enquanto artista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa: Aster, 1989.

AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. v.1.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BUÑUEL, Luís. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 2008. p. 333-337.

BUTCHER, Pedro; MÜLLER, Anna Luiza. *Abril despedaçado: história de um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAIXA CULTURAL. *A Luz (imagem) de Walter Carvalho*, 2013. Rio de Janeiro, 2013.

CARLOS, Cássio Starling. *Win Wenders: Asas do desejo*. São Paulo: Moderna, 2010. (Folha Cine Europeu.) v. 7.

CARVALHO, Walter. Walter e a ficção. In: CAIXA CULTURAL. *A Luz (imagem) de Walter Carvalho*, 2013. Rio de Janeiro, 2013. p. 28-31.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2010.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 71-74.

ECO, Umberto. *Obra aberta: formas e indeterminações nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EMEDIATO, Wander. *A Fórmula do Texto: redação, argumentação e leitura*. 5. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2010.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. v. 1.

FAUSTINO, Mario. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

FERNANDES, Marcos Aurélio Fernandes. Para uma fenomenologia da arte. In: *Scintilla* – revista de filosofia e mística medieval. Curitiba: Instituto de Filosofia São Boaventura, Sociedade Brasileira de Filosofia Medieval, Centro Universitário Franciscano. v.5, n.1, jan./jun. 2008.

GEADA, Eduardo. *O poder do cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

JANSON, H.W.; JANSON, A. F. *Iniciação à história da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética*. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UnB, 2007.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *O veneno da madrugada: a má hora*. 13. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte: Henri Matisse*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MENDOZA, Helder Quiroga. *Cinema e Poesia: uma relação intersemiótica em Akira Kurosawa*. 2006. 126 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília.

METZ, Christian. A respeito da impressão de realidade no cinema. In: *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Cultura de massas no século XX: neurose*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- MOURA, Edgar Peixoto de. *50 anos luz, câmera e ação*. 5. ed. São Paulo: Senac, 2010.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvin, 1981.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac: Itáu Cultural, 2003.
- PLATÃO. Banquete. In: *Diálogos I: Mênon, Banquete, Fedro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- REALLE, Giovanni. *Para uma nova interpretação de Platão*. São Paulo: Loyola, 2004.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.
- RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: Cosac Naify: Fapesp, 2006.
- SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* 3. ed. São Paulo: Paulus, 2008.
- SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SIMONE, Eliana de Sá Porto de. *Käthe Kollwitz*. São Paulo: Edusp, 2004.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *A ideia e o figurado*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TREVISAN, Armino. *O rosto de Cristo: a formação do imaginário e da arte cristã*. Porto Alegre: AGE, 2003.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 2006.

WERNECK, Sandra. Iluminado. In: CAIXA CULTURAL. *A Luz (imagem) de Walter Carvalho*, 2013. Rio de Janeiro, 2013. p. 41-42.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

## REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

AÏNOUZ, K. *Madame Satã*. Vídeo filmes. Rio de Janeiro, 2002.

CARVALHO, L. F. *Lavoura Arcaica*. Europa Filmes. Rio de Janeiro, 2001.

GUERRA, R. *O Veneno da Madrugada*. Universal. Rio de Janeiro, 2004.

## REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

CARVALHO, W. Bate papo com Walter Carvalho [23/03/2009]. V Panorama Internacional, coisa de cinema.

CARVALHO, W. Entrevista com Walter Carvalho: entrevista [03/05/2010a]. Portal Tela Brasil, disponível no site You Tube.

CARVALHO, W. Entrevista com Walter Carvalho [13/07/2010b]. Saraiva Conteúdo.

CARVALHO, W. Palestra de Walter Carvalho [19/10/2010c]. Seminário Tempos de Transição promovido pela APTC/RS.

CARVALHO, W. Entrevista com Walter Carvalho [25/05/2011]. Programa Nomes do Nordeste. Entrevista concedida a João Carlos Beltrão Moura.

CARVALHO, W. Roda Viva - Walter Carvalho: entrevista [16/04/2012]. Programa Roda Viva.

**ANEXOS**

**ANEXO 1 – FILMOGRAFIA DE WALTER CARVALHO****Direção de fotografia – Longas-metragens**

- O homem de areia (Vladimir Carvalho, 1981)  
Blues (João Moreira Salles, 1990)  
Terra estrangeira (Walter Salles, Daniela Thomas, 1995)  
Central do Brasil (Walter Salles, 1998)  
O primeiro dia (Walter Salles, Daniela Thomas, 1998)  
Notícias de uma guerra particular (João Moreira Salles, Kátia Lund, 1999)  
Abril despedaçado (Walter Salles, 2001)  
Lavoura arcaica (Luiz Fernando Carvalho, 2001)  
Madame Satã (Karim Ainouz, 2002)  
Amarelo Manga (Cláudio Assis, 2002)  
Filme de amor (Júlio Bressane, 2003)  
Carandiru (Hector Babenco, 2003)  
O veneno da madrugada (Ruy Guerra, 2004)  
Entreatos (João Moreira Salles, 2004)  
Crime delicado (Beto Brant, 2005)  
O céu de Suely (Karim Ainouz, 2006)  
Cleópatra (Júlio Bressane, 2007)  
Santiago (João Moreira Salles, 2007)  
Baixio das Bestas (Cláudio Assis, 2007)  
Chega de Saudade (Laís Bodanzky, 2007)  
A erva do rato (Júlio Bressane, 2008)  
O homem que engarrafava nuvens (Lírio Ferreira, 2009)  
Febre do rato (Cláudio Assis, 2011)  
Helena (José Henrique Fonseca, 2011)  
Getúlio (João Jardim, 2013)

**Direção de fotografia – Curtas-metragens**

- Em cima da terra, embaixo do céu (Walter Lima Jr., 1982)

A espera (Luiz Fernando Carvalho, 1986)

Krajcberg – o poeta dos vestígios (Walter Salles, 1987)

O inspetor (Arthur Omar, 1988)

Poesia é uma ou duas linhas, por trás de uma imensa paisagem (João Moreira Salles, 1989)

A paisagem natural (Vladimir Carvalho, 1990)

A babel da luz (Sylvio Back, 1992)

A coroação de uma rainha (Arthur Omar, 1993)

Socorro Nobre (Walter Salles, 1995)

Texas hotel (Cláudio Assis, 1999)

### **Direção de fotografia – Trabalhos para a televisão**

América (João Moreira Salles, 1989) – programa

Sangue Latino (Felipe Nepomuceno, 2011/2012) - programa

O canto da sereia (José Luiz Villamarim, 2013) – minissérie

### **Direção e codireção**

MAM SOS (Walter Carvalho, 1979)

Janela da alma (João Jardim, Walter Carvalho, 2001)

Lunário Perpétuo (Walter carvalho, 2003)

Cazuza – O tempo não para (Sandra Wernek, codireção Walter Carvalho, 2004)

Moacir arte bruta (2005)

Budapeste (2009)

Raul – início, o fim, o meio (2012)

## ANEXO 2 – Sobre Walter Carvalho: uma breve biografia

### Um fotógrafo em configuração

Nascido em 1947, em João Pessoa, na Paraíba, Walter Carvalho é considerado hoje um dos principais fotógrafos do cinema nacional contemporâneo. A origem de sua relação com a fotografia, com o cinema, enfim, com a imagem, iniciou-se na infância.

Em entrevista, o artista relata uma experiência marcante que vivenciou, ainda criança, com a fotografia. Ele conta que sempre passava férias na casa de seus tios, em uma cidade, no interior do estado, chamada Itabaiana. Certa ocasião, em que se encontrava lá, chegou um fotógrafo itinerante para fazer um retrato de família. O homem montou o aparato técnico – a câmara fotográfica – e ao tirar a foto estourou um flash de magnésio, em pleno dia. Para Walter, isso foi um espetáculo inesquecível. Para complementar essa experiência, um tempo depois ele pôde ver, em cima de uma cristaleira, um prato de porcelana com aquela foto que vira acontecer, pois reconhecia o ambiente em que ela havia sido capturada. Isso o deixou ainda mais intrigado, já que não conseguia entender como aquela foto podia estar impressa naquele prato.

A influência de seu irmão Vladimir Carvalho – 13 anos mais velho –, que começou a fazer cinema quando ainda moravam na Paraíba, foi fator fundamental para que ele fizesse da fotografia e do cinema profissão. Segundo o próprio Walter Carvalho, por conta de seu irmão, ele foi “sendo atraído pelo cinema, sem saber exatamente por que” (CARVALHO, 2010)<sup>9</sup>.

O Vladimir inoculou em mim a substância do cinema na veia e, a partir disso, eu virei um dependente químico. Eu sou um dependente dessa substância até hoje, porque foi ele que inoculou, foi ele que me aplicou essa história. E ele me aplicou de uma forma indelével e de uma maneira progressiva (CARVALHO, 2011).<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Entrevista de Walter Carvalho, realizada por Bruno Dorigatti, para “Saraiva Conteúdo”, disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10352>, acesso em 15/09/2013.

<sup>10</sup> Entrevista de Walter Carvalho, por João Carlos Beltrão Moura, para o programa Nomes do Nordeste, realizado centro cultural disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FugBWHW0J1Q>, acesso em 15/09/2013.

Foi Vladimir o responsável por mostrar a Walter Carvalho, adolescente na época, um filme chamado *O balão vermelho*<sup>11</sup> (*Le ballon rouge*, 1956), de Albert Lamorisse. Com o código verbal restrito, em que as poucas falas nem chegam a constituir diálogos, essa obra cinematográfica é praticamente narrada pelas imagens. O fotógrafo, hoje, acredita que a experiência com esse filme talvez o tenha auxiliado a pensar o cinema pela imagem.

Esses dois momentos podem não ter sido determinantes para que Walter Carvalho se tornasse fotógrafo e cineasta. Entretanto, marcaram profundamente a sua relação com a imagem. Posteriormente, ainda adolescente começou a desenhar, e a estudar pintura.

Outro momento importante para Walter Carvalho foi quando seu irmão o levou pela primeira vez a um local, no centro da cidade, em que se revelava filme, chamava-se “Fotoclube da Paraíba”. Lá, ele viu pela primeira vez o processo de revelação da fotografia e ficou fascinado. Depois disso, ele ficava insistindo em saber mais sobre o assunto e, por isso, Vladimir resolveu levá-lo até o Cabo Branco para que pudessem pernoitar por ali e, assim, fotografar o sol nascer<sup>12</sup>.

Foi assistente de direção do irmão em *O País de São Saruê* (1971). Em 1968, foi morar no Rio de Janeiro para cursar a graduação na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI)<sup>13</sup>. Nessa época, fez uma disciplina de fotografia, oferecida pelo curso. Foi uma experiência importante, porque ele tinha que fotografar, revelar e ampliar as suas fotos. Além disso, o professor da disciplina, o fotógrafo Roberto Maia, se tornou, segundo o próprio Walter Carvalho, a segunda pessoa mais importante em sua trajetória com a fotografia e com o cinema. “Foi com o Roberto que eu descobri que fotografia não se aprende, fotografia se pratica” (CARVALHO, 2011)<sup>14</sup>.

### **Trajetória Profissional – no cinema e na televisão**

O seu primeiro trabalho como diretor de fotografia no cinema foi em parceria com Vladimir Carvalho, que o convidou para fotografar seu curta metragem *Incelência para um*

---

<sup>11</sup> É um média-metragem, de trinta e quatro minutos, realizado em 1956. Com seus poucos minutos de duração, *O Balão Vermelho* venceu o Oscar de Melhor Roteiro Original, o Prêmio Especial do Bafta Awards e a Palma de Ouro da sua categoria, todos no ano de 1957.

<sup>12</sup> Informação retirada do depoimento de Vladimir Carvalho, no catálogo da mostra A Luz (imagem) de Walter Carvalho, realizada pela Caixa Cultural, do Rio de Janeiro.

<sup>13</sup> Walter Carvalho formou-se em 1973, como graphic designer.

<sup>14</sup> Entrevista de Walter Carvalho, por João Carlos Beltrão Moura, para o programa Nomes do Nordeste, realizado centro cultural disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FugBWHW0J1Q>, acesso em 16/09/2013.

*trem de ferro* (1972), rodado na Paraíba. Inseguro, antes de aceitar a proposta, Walter Carvalho alegou falta de experiência e de conhecimento técnico com a câmera. Mesmo assim o irmão insistiu que ele aceitasse o convite. Ele também foi incentivado por Roberto Maia, que emprestou o seu fotômetro ao aluno e explicou-lhe todo o mecanismo da câmera Payard Bollex, que iria utilizar nas filmagens. Apesar de pouca experiência, Walter Carvalho fez a fotografia do filme, que não só obteve êxito como também recebeu um prêmio.

A câmera era limitada, o filme de baixíssima sensibilidade, resultando numa imagem dura difícil de “esculpir”, mas ele a princípio tenso acabou se dando bem, encontrando um padrão técnico, que ao final transmitiu aos canaviais, velhas locomotivas, rostos de pessoas e à paisagem uma dimensão plástica que traduziu de forma feliz a tosca realidade daquela situação de subdesenvolvimento, decadência e abandono. O suficiente para, na Jornada de Cinema da Bahia de 1972, o documentário ser reconhecido como o melhor filme do festival (CARVALHO, 2013)<sup>15</sup>.

*Incelência para um trem de ferro* foi um filme determinante na vida de Walter Carvalho. Foi uma experiência definitiva para a sua opção pelo cinema. Depois disso foi assistente de diretores de fotografia como José Medeiros, Edgar Moura, Fernando Duarte entre outros.

Em 1976, fotografou *Viola Chinesa*, um curta de 8 minutos, do cineasta Júlio Bressane. O primeiro longa-metragem que assinou a direção de fotografia chama-se *Boi de prata* (1980), de Augusto Ribeiro Jr., rodado no sertão do Rio Grande do Norte.

Na década de 1980, foi responsável pela direção de fotografia de ficções como *A Missa do Galo* (curta, Nelson Pereira dos Santos, 1981), *A Difícil Viagem* (Geraldo Moraes, 1983), *Com Licença, Eu vou à Luta* (Lui Farias, 1985), *A espera* (curta- Luiz Fernando Carvalho, 1986) e documentários como *O Homem de Areia* (Wladimir Carvalho, 1981), *Em cima da Terra, embaixo do céu* (Walter Lima Jr., 1982), *Poesia é uma ou duas linhas, por trás uma imensa paisagem* (João, Moreira Salles, 1989), *Krajcberg – o poeta dos vestígios* (Walter Salles, 1987), *O inspetor* (Arthur Omar, 1988).

Nos anos 90, assinou a fotografia de obras cinematográficas como *A Paisagem Natural* (curta, Vladimir Carvalho, 1990), *Blues* (João Moreira Salles, 1990), *A Babel da Luz* (Sylvio Back, 1992), *A coroação de uma rainha* (Arthur Omar, 1993), *Socorro Nobre*

---

<sup>15</sup> Depoimento de Vladimir Carvalho, no catálogo da mostra A Luz (imagem) de Walter Carvalho, realizada pela Caixa Cultural, do Rio de Janeiro.

(Walter Salles, 1995). Entretanto, sua carreira como fotógrafo ganhou grande destaque depois de seu trabalho em *Terra Estrangeira* (Walter Salles, codireção Daniela Thomas, 1995), obra emblemática não só em sua trajetória profissional como também no cinema da retomada<sup>16</sup>. Walter Carvalho considera esse filme um divisor de águas em sua carreira e afirma que a partir daí começa a se consolidar mais como fotógrafo e, conseqüentemente, a ser cada vez mais solicitado para fotografar no cinema.

No período da Retomada e Pós-Retomada<sup>17</sup>, intensificaram-se as produções cinematográficas com a assinatura de Walter Carvalho na direção de fotografia. O artista foi responsável pela fotografia de filmes importantes da cinematografia nacional como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001), *Abril Despedaçado* (Walter Salles, 2001), *Carandiru* (Hector Babenco, 2002), *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002), *Heleno* (José Henrique Fonseca, 2011).

Com mais de 35 anos dedicados ao cinema, Walter Carvalho é considerado, hoje, um dos diretores de fotografia mais atuantes do audiovisual brasileiro. Participou como fotógrafo de mais de 70 produções cinematográficas, entre longas, médias e curtas-metragens, sendo estes documentários ou ficções, além de novelas, minisséries, programas de TV e telefilmes.

A trajetória desse artista inclui também a codireção das produções *Janela da Alma* (2001) e *Cazuza – o tempo não para* (2004). Além de ter assumido a direção de filmes como *MAM SOS* (1979), *Lunário Perpétuo* (2003), *Moacyr Arte Bruta* (2005), *Budapeste* (2009), *Raul – o início, o fim e o meio* (2012).

Walter Carvalho também atuou em produções televisivas. Em 1983, teve sua primeira oportunidade na televisão, ao aceitar o convite de Dennis Carvalho para fazer a fotografia do especial *Quarta Nobre*, da Rede Globo. Em 1989, assinou a fotografia do programa televisivo *América*, dirigido por João Moreira Salles e exibido originalmente na extinta TV Manchete.

---

<sup>16</sup>

<sup>17</sup> *O primeiro dia* (Walter Salles, codireção Daniela Thomas, 1998), *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles, Kátia Lund, 1999), *Amores Possíveis* (Sandra Werneck, 2000), *Filme de Amor* (Júlio Bressane, 2003), *Veneno da Madrugada* (Ruy Guerra, 2004), *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), *Crime Delicado* (Beto Brant, 2005), *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2007), *Chega de saudade* (Laís Bodanzky, 2007), *A erva do rato* (Júlio Bressane, 2008), *Febre do rato* (Cláudio Assis, 2011).

Em 1992, fotografou *Caetano Veloso – 50 anos*, uma série de cinco programas sobre os cinquenta anos de Caetano Veloso, dirigida por Walter Salles e José Henrique Fonseca. No ano de 1993, assinou a fotografia da minissérie *Butterfly*, de Tonino Cervi, para TV RAI. Ainda nesse ano fez a direção de fotografia dos 50 primeiros capítulos da telenovela *Renascer*<sup>18</sup>, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e da minissérie *Agosto*, dirigida por Paulo José, ambas produzidas pela TV Globo. Em 1996, fez a direção de fotografia dos sete primeiros capítulos da telenovela *O Rei do Gado* (Luiz Fernando Carvalho), também no horário nobre.

Em 2005, assinou a fotografia de alguns episódios da série *Carandiru – Outras Histórias*, derivada do filme dirigido por Hector Babenco. Assinou a fotografia de dois episódios do programa *Sangue Latino*, dirigido por Felipe Nepomuceno e exibido pelo Canal Brasil: o primeiro, em 2011, sobre Carlito Azevedo e segundo, em 2012, sobre Fernando Pérez.

Depois de alguns anos sem realizar trabalhos relativos à teledramaturgia, foi convidado, em 2012, por Vinícius Coimbra e Dennis Carvalho para construir o conceito da imagem e definir o design de luz da novela das seis *Lado a Lado*. Em seguida, ainda no mesmo ano, assinou a fotografia da microssérie *O canto da sereia* (José Luiz Villamarim), além de operar a câmera pela primeira vez num trabalho de televisão.

---

<sup>18</sup> Segundo o próprio Walter Carvalho, ele foi o primeiro fotógrafo do cinema nacional a assinar a imagem de uma novela das nove.