

Walter Carvalho: uma memória de luz e sombras

Rogério Luiz Silva de Oliveira
Auterives Maciel Júnior

Introdução

Críticos, espectadores, profissionais ou estudiosos do cinema brasileiro têm lançado olhar sobre a fotografia de Walter Carvalho. Diretor de fotografia brasileiro que tem assinado filmes de destaque em mostras e festivais nacionais, despertando a curiosidade por meio da utilização de um dos elementos essenciais do processo fotográfico: a luz. Autodenominando-se “ora um criador de sombra, ora um tirador de sombra” (Carvalho, 2009), este fotógrafo notabiliza-se pela habilidade com que tem utilizado a iluminação na criação de suas imagens para o audiovisual. Notoriedade esta que rende prêmios de melhor fotografia de trabalhos que passam pela televisão e pelo cinema. Dentre os mais de 30 filmes em que trabalhou, poderíamos enumerar alguns dos que têm a luz como um traço distinto: *Terra estrangeira* (1995), *Central do Brasil* (1998), *Madame Satã* (2001), *Abril despedaçado* (2001), *Amarelo manga* (2003), *O céu de Suely* (2003) ou *Baixio das bestas* (2007). De modo algum, poderíamos limitar o trabalho deste fotógrafo ao uso da luz, incorrendo no erro do reducionismo. Algo que fazemos por justificativa metodológica, pois analisar o desempenho fotográfico como um todo implicaria num esforço fora do alcance desta proposta. Apropriando-se de uma luz quente¹ em muitos destes trabalhos, sem necessariamente serem iguais – pois cada filme traz um desenho diferente de iluminação – pinta os quadros com a câmera, revelando um trajeto de formação que passa pela formação na Escola Superior de Desenho Industrial.

Se partirmos dos filmes acima listados, poderemos encontrar um traço comum já explicitado. A luz é explorada de modo clarividente, revelando a prática de

esquemas de iluminação², esta uma das etapas do trabalho fotográfico. Tomando os citados filmes como referência, não será demais aproximar muitas destas imagens do *chiaroscuro*³ que permeou muitas das imagens da Renascença. Na elaboração de seu projeto fotográfico – a sua concepção imagética para um trabalho audiovisual – entra em cena um repertório pessoal que compõe o gosto do fotógrafo. É do procedimento do diretor de fotografia a elaboração de um pequeno projeto imagético que é apresentado ao diretor e aos outros setores. Em procedimentos mais sistemáticos, um fotógrafo chega a apresentar um projeto (uma espécie de catálogo) com as referências imagéticas que serão utilizadas na construção fotográfica. E neste caso entram imagens de outros filmes (*frames*), pinturas de um determinado período, fotografias de uma época. Tudo isto para revelar, ilustrar e exemplificar o tipo de luz e de fotografia, de modo geral, que se quer alcançar num determinado projeto.

As opções de Walter Carvalho, em muitos dos projetos para os quais chamamos a atenção é por uma luz contrastada, compostas por luzes e sombras que iluminam rostos, corpos, ambientes. Em muitos planos, percebe-se o uso de luz natural apenas; em outros casos, uma associação entre luzes natural e artificial; ainda é possível identificar planos completamente iluminados com luz artificial que muito chamam a atenção. A própria escolha que fazemos por tratar da expressão da luz neste fotógrafo revela certo encanto propiciado pela iluminação na fotografia cinematográfica.

Compreender a participação da memória na construção estética deste fotógrafo passa, necessariamente, pelo diálogo com a história da arte. E aqui chegamos a uma memória expressa por meio de luzes e sombras, e de modo tão característico, que chega-se a pensar num dado estilo deste fotógrafo. Uma questão que configura-se polêmica, já que os diretores de fotografia acreditam, de modo geral, que cada trabalho exige uma determinada estratégia criativa diferente. Caso consideremos Carvalho dono de um estilo, ou pelo menos dotado de marcas características, aproximaremos estes dados empíricos da proposta filosófica a que nos dispomos. Embutido nesta prática fotográfica está um fenômeno de memória, pois nota-se facilmente a convivência, na fotografia cinematográfica em questão, entre referências passadas e expressão presente. É como se o trabalho de Carvalho fosse um ponto de concentração estética de práticas pretéritas localizadas numa historiografia artística, somadas a uma atualização estético-tecnológica que repercute em criação artística fotográfica na atualidade. A convivência entre passado e presente, por si, configura uma conceituação de memória que, ora, contemplamos em consonância com as indagações propostas por Gilles Deleuze. É deste modo que trazemos ao debate a interlocução que acompanhará esta discussão:

O estilo nunca é do homem, é sempre da essência (não-estilo). Ele nunca é próprio de um ponto de vista, é feito da coexistência, numa mesma frase, de

uma série infinita de pontos de vista pelos quais o objeto se desloca, repercute ou se amplifica (Deleuze, 2006: 159).

Iniciamos a elaboração conceitual de memória por este caminho inicial que perpassa a própria condição artística (poética) do fotógrafo. Ou seja, em sua criação tem tanto inovação como reprodução ou repetição. Aquilo que constitui o que podemos chamar de estilo ou não, é feito de reminiscências.

Levado a rigor este pensamento, e aplicado à alteração acerca da poética fotográfica de Carvalho, consideraremos suas imagens como centelhas que convidam a uma investigação ou pelo menos apontam para um aspecto subentendido de memória. Caso consideremos uma história da imagem, reconheceremos padrões imagéticos localizando-nos na definição deleuziana permissiva da aproximação com o conceito de memória.

Aprender é relembrar, mas relembrar nada mais é do que aprender, ter um pressentimento. Se, impulsionados pelas etapas sucessivas do aprendizado, não chegássemos à revelação final da arte, permaneceríamos incapazes de compreender a essência, até mesmo de compreender que ela já estava na lembrança involuntária ou na alegria do signo sensível (estariamos sempre reduzidos a ‘adiar’ o exame das causas). É necessário que todas as etapas conduzam à arte e que atinjam sua revelação; então tornaremos a descer os níveis, os integramos na própria obra de arte, identificaremos a essência em suas realizações sucessivas, daremos a cada nível de realização o lugar e o sentido que lhe cabem na obra. Descobriremos, assim, o papel da memória involuntária e as razões desse papel, importante, embora secundário, na encarnação das essências. Os paradoxos da memória involuntária se explicam por uma instância mais elevada, que ultrapassa a memória, inspira as reminiscências e lhes comunica apenas uma parte de seu segredo (Deleuze, 2006: 61-62).

Não que num primeiro olhar identifiquemos a origem da influência expressa pelo fotógrafo nas imagens criadas para um filme. Contudo, avançando sobre a fotografia como quem tenta decifrar um enigma, um dado caminho percorrido e registrado será evidenciado e identificado. Reforçado pela trajetória do fotógrafo, o percurso de formação imagética salta diante de nós, possibilitando o exercício de comprovação do peso de uma memória estética na poética fotográfica. Na cinematografia de Carvalho, reminiscências se expressam por dados traços. Neste primeiro momento, o modo de utilização das luzes e sombras nos traz algo de familiar, colocando em prática a memória involuntária a que faz referência Deleuze ao tratar de Proust. Diante dos signos fotográficos apresentados pelo fotógrafo devemos então considerar que ali estão intrínsecas algumas reminiscências. Pela natureza da

própria memória involuntária, ela é até perceptível, mas se mistura com expressões outras que convivem com ela. A memória involuntária que age o processo poético de Carvalho junta um passado estético com elementos de uma formação que o instrumentalizou para compor imagens técnicas.

A expressão imagética é exercitada por Walter Carvalho a partir de vários elementos narrativos. Obtendo a formação de *designer* gráfico, a composição dos elementos imagéticos desde cedo foi-lhe cara. Certos conteúdos aprendidos na Escola Superior de Desenho Industrial, fez dele um estudioso e conhecedor da história da arte. Dos recursos dos quais faz uso, certamente as relações entre luz e sombra configuram o que há de mais representativo em sua fotografia. Por isso mesmo, chegamos à obra de Walter Carvalho deparando-nos com uma prática destacada, e por que não distinta?, no uso de luz e sombra. Todo um repertório de formação visual vem à tona numa expressão cinematográfica que o tornaria um dos mais conhecidos diretores de fotografia do audiovisual brasileiro. Desta trajetória artística e profissional importará sublinhar alguns dos aspectos da relação luz x sombra desempenhada por ele.

Para este fotógrafo, tanto composição quanto utilização estética da luz encontra interlocução direta e objetiva com a história da arte, dos quais destacam-se alguns períodos, a exemplo da Renascença, da Alta Renascença e do Barroco, aos quais nos deteremos mais adiante. Preliminarmente, interessará muito destes períodos o uso que seus pintores fizeram da luz. E, neste caso, ao tratar da fotografia de Walter Carvalho, devemos, indispensavelmente, falar de luz. Elemento este que é uma das características fundamentais da imagem fílmica. Não à toa, Marcel Martin considera a iluminação como um tipo de elemento material que participa da criação da imagem e do universo do filme. Para este teórico dedicado à linguagem do cinema, “a fotogenia da luz é uma fonte fecunda e legítima de prestígio artístico para um filme, e, para todos os efeitos, é preferível uma iluminação artificial, esteticamente falando, a uma iluminação verossímil, mas deficiente” (Martin, 2011: 62).

A fim de exemplificar estas relações, não poderá ficar de fora, neste caso, a sua parceria com o cineasta Walter Salles, diretor de um dos filmes que abrem os caminhos para Walter Carvalho na busca por sua forma de fazer fotografia. O filme *Central do Brasil*⁴, neste sentido, será um ponto de concentração de signos imagéticos representativos de uma trajetória visual expressa na cinematografia. Caso consideremos a passagem em que a personagem Dora procura Josué no meio de uma procissão, cena esta toda iluminada por luz de vela, encontraríamos um primeiro exemplo a ser explorado. Do mesmo modo, e considerando uma ordem cronológica, poderemos refletir sobre o filme *Lavoura arcaica* (2001), que também tem a fotografia assinada por Carvalho. A fotografia do filme apresentou um conceito que nos permite apresentar a reflexão em torno da memória criativa, ou mesmo de uma memória estética, pois as suas imagens dialogam com a trajetória imagética que o informa.

Lavoura arcaica⁵: uma memória iluminada

Walter Carvalho assinou a fotografia do filme *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho. Como se não bastassem as referências todas feitas, em suas entrevistas, aos momentos artísticos pré-renascentistas, o fotógrafo ratifica sua bagagem de influências nas imagens que criou em muitos de seus filmes. *Lavoura arcaica* é um dos exemplos, iniciando a narrativa com um plano em que o personagem André, vivido pelo ator Selton Melo, está deitado no chão, masturbando-se. É um jogo de luz e acentuadas sombras que definem os limites de um corpo magro, porém definido com músculos. Textura, contraste de luz e sombra, pouca profundidade de campo. O foco da câmera se perde nos pequenos espaços geométricos do corpo daquele jovem enclausurado no próprio quarto, buscando uma forma de viver diante de uma educação rígida, severa e vigilante. O personagem se contorce no piso do quarto, mas em vez de objetos enfatiza-se a expressão corporal. Diante daquele ambiente familiar, aquele cômodo é como um esconderijo, um porão, um sótão. E para ficar nas qualidades de tais ambientes, são todos espaços sombrios, com luzes entrando por frestas, basicamente em fontes únicas de luz.

Conhecendo parte do percurso de formação do fotógrafo e algumas declaradas influências que sofreu de determinados períodos da história da arte, a aproximação desta sequência que abre o filme com a pintura de Caravaggio, por exemplo, é inevitável. Uma semelhança estética que à primeira vista pode passar despercebida, mas que analisada cuidadosamente permitirá a formulação de indagações quanto à convivência desta referência com a própria expressão fotográfica. E evidentemente que embutido nesta questão está um aspecto temporal que nos põe diante da problemática da memória. Se, por um lado, notamos um forte traço inspirado na pintura pré-renascentista, por outro, identificamos uma contribuição inovadora com as imagens criadas. Talvez analisando os fotogramas da sequência encontremos esta influência de forma mais acentuada, o que muda se consideramos a imagem em planos cinematográficos em movimento. A fotografia de Carvalho, assim, caracteriza-se como um espaço de exercício de memória na medida em que concentra referências passadas e expressão presente.

A fotografia do filme *Lavoura arcaica* é um diálogo intenso com as luzes que interessaram aos artistas pré-renascentistas. Do mesmo modo como no período artístico, na experiência brasileira há uma iluminação que cria ambientação, ou atmosfera, pois o sentido aqui é entender como a luz funciona como elemento estético que ajuda na dramaturgia, no roteiro, na direção de arte. São todos aspectos que poderemos explorar adiante, mas que interessa-nos como origem de um outro tipo de questão, especificamente relacionada ao fotógrafo.

Lavoura arcaica é um exemplo que ratifica aquilo que o fotógrafo diz. Nele, testemunhamos um desfile de referências sistematizadas pelo fotógrafo em forma de

influências sofridas pelo percurso da história da arte. Evidentemente que a expressão de Carvalho vem à tona por meio dos mecanismos da linguagem cinematográfica, com todos os elementos que lhe são possíveis. Pois bem, a expressividade apresentada em *Lavoura arcaica* representa a capacidade criativa de um fotógrafo que disponibiliza a habilidade técnica que estabelece o consórcio entre condição necessária à realização da imagem (ter luz é fundamental para se registrar imagem) e uso estético desta luminosidade. Aos olhos da análise de linguagem, poderíamos evocar Marcel Martin:

É na iluminação das cenas de interiores que o operador dispõe de maior liberdade de criação. Não sendo esse tipo de iluminação comandado por leis naturais (quero dizer: submetidas ao determinismo da natureza), praticamente nenhum limite de verossimilhança se opõe à imaginação do criador. A “iluminação”, escreve Ernest Lindgren, “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” (Martin, 2011: 62).

Em duas horas e cinquenta e um minutos de filme vemos uma luz dramática e bem que poderíamos dizer dramaturgicamente. A iluminação do filme tanto dramatiza quanto atua, no sentido de que ajuda a conduzir a narrativa. A luz da infância, por exemplo, na sequência da fazenda, em que André “amainava a febre quente dos seus pés”, é iluminada com uma luz difusa, durante o dia, em locação no exterior. Numa construção de dualidades, como é o caso de todo o filme, esta cena sob a árvore contrasta com a passagem do diálogo entre André e seu irmão. Apenas um lado do rosto está iluminado, gerando uma sombra densa e bem definida na outra metade da face. A referida sequência de planos possibilitará mais um retorno ao entendimento que ressaltara Simon Schama, em se tratando dos traços característicos de um período artístico:

Uma luz intensa ilumina as figuras, mas em torno delas há uma escuridão completa, invadindo a zona de conforto da contemplação: moldura, parede, altar, galeria. A grande façanha da pintura renascentista foi a perspectiva, a profundidade empurrada até o último plano do quadro (Schama, 2010: 23).

Ainda fazendo referência, Marcel Martin traz, em seu *A linguagem cinematográfica*, a iluminação como um fator decisivo da expressividade da imagem (Martin, 2011: 61). E ao introduzir este assunto, justifica a dificuldade em abordar-se tal elemento, tendo em vista que sua contribuição é exatamente para a “atmosfera” do filme, algo “difícilmente analisável”, nas palavras do autor (Martin, 2011: 61).

A cautela de Martin, nestes termos, encoraja-nos por outro lado na possibilidade de proposição de um exercício filosófico que permita observação ou mesmo conceitu-

ação deste processo criativo de tal atmosfera. Vistas do ponto de vista da memória, as elaborações de Carvalho carregam um passado estético que encontra expressividade nos limites de uso da luz. Dito desta forma, até poderíamos pensar que nesta busca pelas evidências de memória na fotografia de Carvalho, encontramos como que uma relação com as reminiscências, presentes no ato criativo fotográfico. Não que ao fotografar, o fotógrafo se lembre precisamente do lugar de origem das reminiscências.

Pensando junto com Deleuze, não é possível a descoberta da causa das reminiscências (Deleuze, 2006: 53). Talvez pensarmos esta questão explicitamente pelos argumentos deleuzianos torne mais claro a pretensão. Tratando do *Papel secundário da memória*, em *Proust e os signos*, onde o filósofo francês apresenta a ideia de memória desenvolvida por Marcel Proust, somos conduzidos a pensar nas sensações que a *madeleine* (bolinhos em forma de concha) provocam em relação a Combray (cidadezinha). Ressalta o filósofo que, segundo Proust, ao saborear a iguaria, o personagem é remetido a uma cidade (Combray) não exatamente como foi vivida, “em contiguidade com a sensação passada, mas com um esplendor, com uma ‘verdade’ que nunca tivera equivalente no real” (Deleuze, 2006: 53). Há uma semelhança entre as duas sensações (presente e passada), contudo existe nas duas sensações a identidade de uma mesma qualidade.

Para entrar ainda mais no filme, em cada plano, principalmente nas cenas de interiores – com ênfase para as sequências do jantar, em que a família estava sempre reunida – salta-nos referências diretas a uma luz pré-renascentista. As cenas do jantar são iluminadas por uma única fonte de luz, demarcando os rostos e objetos sobre a mesa. Há dureza neste feixe de iluminação, resultando numa textura do tampo da mesa de madeira ou mesmo das expressões faciais que traduzem um comedimento dos personagens sempre intimidados pela figura do pai. A fotografia ali realizada reproduz um esquema de iluminação que a história da arte apresenta. Tal como na literatura proustiana, a *madeleine* provoca sensações que lembram a atmosfera de Combray, a fotografia de Carvalho nos localiza numa estética já expressa em algum lugar do passado. Criação esta que volta à tona, em forma como que de uma sensação, estabelecendo uma ligação contígua com o presente.

Pensem na elaboração filosófica a partir da composição que em *Lavoura arcaica* são apresentados os elementos sobre um criado mudo: as bolas de gude, a medalha, iluminadas por uma luz natural, gerando sombras deitadas, horizontais. Objetos de memória por excelência, caso consideremos a representatividade deles para a trama, no entanto apegamo-nos a outra dimensão de memória, pois os planos remetem-nos, por exemplo, às luzes e sombras exploradas por Caravaggio, que poderia ser ampliada de modo geral para a luz do Renascimento. Contudo, não cabe estabelecer um simples associacionismo entre as referências passada e presente. Quer dizer, no meio do caminho entre o passado e o presente da criação fotográfica há um tempo, há uma composição do pretérito com os presentes. Pensando com os

termos proustianos, pela filosofia de Deleuze, há no fenômeno criativo fotográfico uma experiência de memória involuntária, diferente de uma memória voluntária que acredita não se apoderar diretamente do passado, mas na recomposição de um passado, com os presentes. Diferente disso, a memória involuntária permitirá dizer que há um *ser-em-si do passado* que escapa à memória voluntária.

Ao identificarmos uma referência a Rembrandt, Caravaggio ou Masaccio nas composições de Carvalho, podemos pensar numa coexistência entre passado e presente. No momento de seus registros, o fotógrafo convive com o seu passado. Com as palavras do filósofo definiríamos: “O passado, tal como é em si, coexiste, não sucede ao presente que ele foi. Na verdade, nós não apreendemos alguma coisa como passado no mesmo momento em que a sentimos como presente” (Deleuze, 2006: 54). Ao citar os trabalhos clássicos que servem-lhe de inspiração, Carvalho não simplesmente retorna de um presente atual a um passado, não recompõe o passado com os presentes, mas situa-se imediatamente no próprio passado. E logo Gilles Deleuze trata de estabelecer uma aproximação entre o romance de Proust com as teses de *Matéria e memória*, apresentadas por Henri Bergson. Nestas, o filósofo francês diria “que esse passado não representa alguma coisa que foi, mas simplesmente alguma coisa que é e coexiste consigo mesma como presente, que o passado não pode se conservar em outra coisa que não nele mesmo, porque é em si, sobrevive e se conserva em si” (Deleuze, 2006: 55).

Sem perder de vista o objeto da reflexão, é como se na fotografia de Carvalho estivéssemos diante da expressão de um passado que é, coexistindo justamente na expressão imagética presente. Na fotografia em questão, o passado estético encontrado na história da arte está vivo, ativo, pulsante na ação presentificada do fotógrafo. Ao colocar o seu domínio técnico sobre câmeras, refletores, acessórios, bem como padrões e esquemas de iluminação, em diálogo com quadros renascentistas, testemunhamos a convivência entre um passado e um presente. Nas imagens de *Lavoura arcaica*, a fotografia de Carvalho e as pinturas de Caravaggio compõem quase que uma coisa só. As imagens clássicas duram e sobrevivem coexistindo nas imagens presentes. Por outro lado, os próprios planos do filme fazem com que o passado que informa o fotógrafo esteja conservado nele mesmo. A fotografia de Walter Carvalho é passado e presente dividindo um mesmo espaço, que não está localizado nem no passado, nem no presente, mas existindo ambos ao mesmo tempo. As referências passadas que servem ao fotógrafo permanecem vivas e conservadas. Por isso mesmo consideraremos que há nestas imagens um *ser-em-si do passado*, por sua vez constituído tanto de um passado que foi quanto de um passado que é.

É exatamente este *ser-em-si* que diferencia a memória involuntária, que age sobre o processo criativo do fotógrafo, da outra memória: a voluntária. Desta forma, na essência desta coexistência entre passado e presente numa mesma e presente expressão imagética, está uma atualização involuntária que se dá ao sabor do próprio

ato de criação de Carvalho. Involuntariamente, o fotógrafo é um pivô que media, distribui e faz confluir referências passadas com presentes. Dotado de conhecimento técnico (técnicas e tecnologias) a fotografia do filme acaba por interpretar involuntariamente um passado, traduzindo no presente as experiências pretéritas com luzes, sombras e composições de outras ordens como o ângulo, a perspectiva ou o tamanho do quadro ocupado pelo objeto reproduzido/representado.

Colocando-nos desta perspectiva consideraremos os signos de memória presentes nas composições de Carvalho. Os planos que apresentam rostos, corpos ou mesmo objetos numa acentuada penumbra caracterizarão estes signos ao passo em que remetem-nos a um passado imagético tanto cronologicamente, visto que está num período anterior no tempo, quanto a um passado de acúmulo de referências. Há um passado conservado nestes signos atuais, atualizados com os elementos da técnica cinematográfica que leva o fotógrafo à prática da linguagem audiovisual. A memória involuntária nos ajudará a tentar responder justamente esta questão, visto que há uma dificuldade em entendermos como o passado, tal como é em si, é resgatado ou, neste caso, coexiste no presente. A memória involuntária ajuda na medida em que considera a existência de semelhança entre as duas sensações (passada e presente). No nosso caso, trataremos da semelhança entre duas expressões, pois tratamos de imagem. A luz lateral que ilumina o rosto do personagem André, os pratos e talheres sobre a mesa, são semelhantes àquela que ilumina as frutas, objetos e corpos do período renascentista. Constatamos a presença de uma identidade, comum às duas expressões apresentando-se comum tanto ao atual quanto ao antigo.

Debruçando-nos sobre os períodos clássicos, o Barroco, a Alta Renascença, o Renascimento trazem um referencial não-realista, que somado ao trabalho do fotógrafo cria uma atmosfera outra, que notamos em *Lavoura arcaica*. Não podemos abrir mão, neste sentido, de trazer à baila a compreensão humiana⁶ de memória, que não pode ser compreendida sem entendermos a imaginação. Walter Carvalho, portanto, imagina com base num acervo de imagens que carrega, atualizada em ocasião de um novo trabalho. Talvez esteja neste intenso exercício de criatividade o sentido da busca de que tanto fala. A inovação ou nova contribuição para o mundo das imagens cinematográficas nasce, portanto, de um exercício de memória que coexiste em suas imagens. Ele imagina tomando por base um acervo clássico que, por sua vez, continua presente nas imagens que ele cria.

Seguindo neste ritmo, entenderemos então a memória criativa como sendo uma inovação a partir dos traços característicos do trabalho do fotógrafo. Quer dizer, Walter Carvalho parte de padrões de iluminação, sempre acrescentando novos elementos, imaginando, criando com base em seu acervo mnemônico. Isto se não compreendermos a memória também de um outro modo, como podemos pensar provocados por Marcel Proust, na leitura de Deleuze que, ao tratar da memória involuntária, faz-nos pensar numa ideia de memória associada aos sentidos e sensações

criados pela *madeleine* conjuntamente com Combray. Por exemplo, o sabor associado ao bolinho contém um volume de duração que o estende por dois momentos ao mesmo tempo: passado e presente (Deleuze, 2006: 56). Nesta direção, dando destaque para a memória involuntária, Deleuze inspira-nos a pensar na caracterização proustiana da seguinte forma:

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

A fonte em que Carvalho bebe suas referências é, inspirando-nos nisso, inseparável da expressão presente. Tanto que se tornam confundíveis. Os contextos se misturam e novos traços são acrescentados. A novidade, neste caso, está no próprio movimento da câmera, dos personagens ou mesmo dos personagens lidando diretamente com as fontes de luz. É o que acontece quando o irmão do personagem André vai buscá-lo no lugar onde está refugiado, longe do lar patriarcal. Ali um dos personagens, num ato impulsivo de inconformismo com tal situação de afastamento do ambiente familiar, bate com raiva no suporte de lâmpada que mantém a luz presa ao teto. A própria luz ganha movimento e participa, ela mesma, como elemento dramático. Contudo, os contrastes entre luzes e sombras, principalmente, ressurgem na cinematografia de Carvalho e as diferenças são interiorizadas a ponto de serem pulverizadas na expressão da atualidade. Ao contemplarmos as imagens atuais já não as separamos, mas encaramos a imanência entre referência e criação. Eis, portanto, o papel da memória involuntária na fotografia de Carvalho. Ela envolve as fontes de inspiração/referência na criação fotográfica e interioriza passado e presente numa só coisa.

No que somos levados a pensar em dada imanência nas imagens criadas pelo fotógrafo Walter Carvalho. Promovendo um deslocamento conceitual necessário à interlocução proposta, consideraremos uma também *diferença*, em nosso caso quando comparamos as imagens cinematográficas de Carvalho com as pinturas que o informam. Naturalmente, deveremos observar que as imagens fílmicas em questão são

dotadas de movimento, além de registradas tecnicamente com uma câmera, acoplada com objetivas, filtros, com suporte de refletores de iluminação artificial que reforça uma luz natural dos ambientes, como no caso do filme *Lavoura arcaica*. Referencial passado e expressão presente encontram-se, envolvem-se um no outro, tal como em reminiscências. As pinturas clássicas tornam-se inseparáveis da expressão presente. Retomando o exemplo do primeiro plano do filme, em que o personagem André se contorce pelo chão, ele nos faz lembrar das construções pictóricas de Caravaggio quando da sua exploração da estrutura física humana.

Cabe sublinhar, e ainda tratando da diferença gerada pelos aspectos técnicos praticados pela cinematografia, que muitas vezes uma cena precisa ser iluminada para que a imagem seja possível, que ela não fique granulada, esfacelada, cheia de ruídos causados por uma indefinição de imagem, por sua vez ocasionada pela falta de luz. Neste sentido, a iluminação funciona não apenas como ferramenta estética, mas como instrumento que também viabiliza uma cena. A passagem em que o personagem de Selton mexe na lâmpada é muito significativa disso. A luz dança diante da câmera, possibilitando a incidência de raios de luz sobre o personagem, tornando-o registrável técnica e fotograficamente. Tecnicamente, para que a película fosse sensibilizada adequadamente, fez-se necessário aproximar a fonte do rosto do personagem, pois do contrário pouco se veria na imagem final, dada a limitação de luz refletida no objeto e que deveria voltar na superfície sensível quando do disparo. Esta necessidade técnica passa a ser utilizada como elemento estético, ilustrando o nosso entendimento de imanência entre tempos pretéritos e atuais nesta expressão imagética.

Rogério Luiz Silva de Oliveira

Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

Auterives Maciel Júnior

Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e da Universidade Veiga de Almeida (UVA)

Recebido em janeiro de 2015.

Aceito em março de 2015.

Notas

1. Tomando a analogia da natureza, podemos explicar o significado de uma luz quente desta forma: ao acordarmos o sol está mais vermelho, sua luz tem um tom mais quente, à medida que o dia avança e nossas atividades aumentam, a luz do sol vai ficando mais fria. Em um dia nublado, a luz fica com um tom quase azulado e é quando desenvolvemos com muito mais vigor nossas atividades. No final da tarde quando pensamos em relaxar, a luz volta a ficar mais quente. A luz quente tem aparência amarelada.

2. Para iluminar uma cena, o fotógrafo parte de esquemas de iluminação. Ele analisa o roteiro e objetiva transformar os signos verbais em signos imagéticos. Para tanto, vale-se de padrões imagéticos que servem de inspiração para iluminar uma determinada cena. Um esquema de iluminação poderá dar uma luz mais ou menos quente ou fria, suave ou dura, delicada ou expressiva.
3. “Termo técnico italiano para designar o jogo de luz e sombra” (Gombrich, 2012: 37).
4. Central do Brasil. Direção: Walter Salles. Brasil. 1998.
5. Lavoura Arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil. 2001.
6. David Hume.

Referências

- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Lavoura arcaica*. Brasil. 2001. 172 min.
- CARVALHO, Walter. Luz e sombra no cinema nacional. Brasília-DF: Centro Cultural Banco do Brasil, 17 de junho de 2009. Palestra conferida aos participantes do Programa Arte/Consciente. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pi84XpSIPBU>. Acesso em: 10 de março de 2014.
- ENTREVISTA WALTER CARVALHO. Roda viva. São Paulo: TV Cultura, 16 de abril de 2012. Programa de TV.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- SALLES, Walter. *Central do Brasil*. Brasil. 1998. 115 min.
- SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Resumo

O diretor de fotografia brasileiro Walter Carvalho tem realizado um trabalho distinto na criação de imagens para o cinema nacional. Com marcante influência da história da pintura, este fotógrafo expressa um trabalho autoral revelador de uma memória estética elaborada. O artigo analisa alguns aspectos do processo criativo de Walter Carvalho do ponto de vista filosófico, a partir do conceito de memória elaborado no pensamento de Gilles Deleuze. O texto propõe a prática filosófica com base nos elementos da cinematografia, a exemplo do exercício deleuziano apresentado em *Proust e os signos*. Neste livro, o filósofo francês faz filosofia a partir da obra de Marcel Proust. O trabalho nos inspira na elaboração e prática de uma ferramenta teórica e analítica de imagens cinematográficas.

Palavras-chave

Cinematografia. Fotografia. Filosofia. Memória. Criação.

Abstract

The brazilian director of photography Walter Carvalho has realized a different work in production images for the national movie. With fort influence of the painting history this photographer express an authentic work that show a esquisited eaesthetics memory. The article analyse some aspects of Walter Carvalho's creative process in philosophical point of view, joint of the memory concept present in the Deleuze's ideas. The text propose the philosophical practice based in the cinematographics aspects, like the Deleuze's exercise present in *Proust and Signs*. In this book, the French philosopher does philosophy from the Marcel Proust work. The book inspire us in elaboration and practice of a theoretical and analytical images cinematographics tool.

Keywords

Cinematography. Photography. Philosophy. Memory. Creation.