

# UMA LUZ BRASILEIRA<sup>1</sup>

Miguel Freire

## Resumo

O artigo aborda aspectos da fotografia cinematográfica enfocando especificamente o filme “Porto das Caixas”. Pretendemos visualizar particularidades da construção imagética do filme que ampliem a discussão sobre uma dada identidade cultural existente na fotografia dirigida por Mário Carneiro. Trata-se da contribuição de Mario Carneiro na constituição de uma estética fundadora do movimento conhecido como Cinema Novo. Para tanto elegemos duas seqüências – a de Irma frente ao espelho no interior de seu quarto à noite e a do rendez-vous com o amante em exterior dia nas ruínas dos mosteiro – para visualizar aspectos da iluminação, do enquadramento e outras categorias imagéticas na composição foto-cinematográfica. A leitura aborda de maneira privilegiada a interferência da fotografia de Mario Carneiro, nosso objeto de análise, no fazer cinematográfico.

## Palavras-chave

Fotografia Cinematográfica - Mario Carneiro – Porto das Caixas

## 1. A IMAGEM FOTOGRÁFICA DE PORTO DAS CAIXAS

Este ensaio trata especificamente da imagem fotográfica do filme “Porto das Caixas”, longa-metragem dirigido por Paulo César Saraceni e fotografado por Mario Carneiro em 1962, entendendo que a proposta imagética contida no filme constituiu um momento fotocinematográfico do cinema brasileiro que marcou uma ruptura estilística.

A direção de fotografia de Mario Carneiro, em seu primeiro filme de longa-metragem, é considerada por diversos autores e críticos cinematográficos<sup>2</sup> como fundadora do movimento cinemanovista. A proposta foto-cinematográfica veio contrapor-se ao padrão estético definido pelo cinema industrial estrangeiro, que era importado dos maiores centros

---

<sup>1</sup> “Luz brasileira” é a nomenclatura que demos para a proposta estético-fotográfica contida no filme *Porto das Caixas*, na dissertação de mestrado intitulada *Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro*, apresentada ao PPGCOM do IACS/UFF em 2006.

<sup>2</sup> Dentre outros cf Jean-Claude Bernardet em *Brasil em tempo de cinema* (1967), Glauber Rocha em *O século do cinema* (1983) e *Revista Senhor* (1963) e Paulo César Saraceni em *Por dentro do cinema novo: minha viagem* (1993).

produtores cinematográficos mundiais – Estados Unidos da América (EUA) e Europa - e adotado pela indústria cinematográfica nacional.

Para entendermos melhor a representação plástica criada para temática desenvolvida no filme vale buscar em Jean Claude Bernardet (1967) um resumo do argumento, no qual ele deixa transparecer em poucas linhas as etapas básicas que compõem o conflito.

Numa cidade do interior, completamente estagnada, uma mulher (Irma Alvarez<sup>3</sup>) resolve matar o marido que a oprime. Não querendo fazê-lo sozinha, procura ajuda de seu amante, que hesita; procura ajuda de um soldado, de um barbeiro: negam-se. Afinal, o amante dispõe-se a matar, fraqueja no último momento; é ela que mata o marido. (BERNARDET, 1967, p.91).

A procura de objetividade em relação à temática obriga a uma reflexão, ainda que pontual, sobre aspectos que envolvem a questão do real e do real representado fotograficamente e leva a interpretações conceituais que particularizam as formas e as funções atribuídas à fotografia, de maneira geral.

A fotografia pressupõe a luz, a sua existência depende da existência da luz. Ainda que seja lembrada em larga escala como cópia da realidade, imagem espelhada, desenhada pela luz que resulta na mimese do objeto reflexivo, daquele que rebate, emana as radiações recebidas de uma fonte geradora.

Para Dubois a fotografia não implica necessariamente a idéia de semelhança, pois antes de ser análoga é indiciária. “A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)”. Assim, ela é índice no interior da tricotomia *peirciana* dos signos (ícone/índice/símbolo)<sup>4</sup>, na qual índice é entendido como o signo que está em real conexão com o objeto que o denota, assim como o fio de prumo que mostra a posição vertical e a fumaça que assinala o fogo (DUBOIS, 1993, p. 53 - 67).

Os enunciados da imagem, em seus plurais e diversificados conceitos, sempre remetem sua constituição às noções de representação. Quando se trata da imagem

---

<sup>3</sup> Vamos nos referir a personagem de Irma Álvares, ora como a mulher (esposa), ora com o nome da atriz, porque no filme não há indicação do nome da protagonista. Pelos mesmos motivos, nomearemos de marido a personagem de Paulo Padilha, amante a personagem de Reginaldo Farias e soldado a personagem de Sergio Sanz, dentre outros.

<sup>4</sup> Dubois refere à tricotomia de Peirce. Charles Sanders Peirce, filósofo e semiólogo norte americano que estabelece um sentido tripolar para o signo com base no reconhecimento das características múltiplas e variadas com as quais ele se apresenta. Cf. DOSSE, François. “História do Estruturalismo. I. O campo do signo”, 1945/1966. Campinas: UNICAMP, 1993.

fotográfica, segundo Dubois (1993), há que se operar uma distinção em relação a outros sistemas de representação, como a pintura ou o desenho, que, no seu entender, pertencem à categoria dos símbolos. Para o teórico francês deve-se considerar a proximidade entre a fotografia e os signos que são por ela exemplificados: a fumaça, índice de fogo, a poeira como depósito do tempo, as ruínas, como vestígio.

Embora distinta de outros sistemas representativos, a imagem fotográfica apresenta em sua concepção estreita ligação com o ato de representar o real, de descrever o objeto, de narrar o fato, mantendo, para tanto, distanciamento do real, tanto na sua materialidade quanto na sua apreensão temporal.

Em um primeiro instante, a fotografia colhe e fixa o feito. No momento seguinte, na apreciação, a fotografia atua presentificando o passado, expondo o “retorno do morto” como metaforiza Barthes (1984, p. 30). Para ele, “as máquinas fotográficas, no fundo, eram relógios de ver”. A fotografia reproduz infinitas vezes um fato que ocorreu apenas uma vez. Com a imagem fotográfica, há uma espécie de possibilidade de repetição de um acontecimento que jamais existirá novamente. A fotografia sempre mostra um corpo material que estava em determinado lugar ou uma cena transcorrida em tempo anterior. Assim, para Barthes (1984), a fotografia é a emanção do referente, encarna a percepção do objeto pela reflexão. Como noema, situa a temporalidade no passado, no real ocorrido, sendo percepção de radiações provenientes de um objeto que ali esteve. Nesse sentido, é vestígio de realidade anterior existente no pretérito.

Na reflexão de Barthes (1984), o estatuto que é conferido à fotografia: ao contrário de representar o real, para ele, simula-o, ao produzir a referencialidade espetacular do objeto fotografado em uma dimensão de construção narrativa, permeada pelo olhar de quem produz o ato fotográfico. Nesse sentido, o resultado da fotografia é um *Spectrum* em relação ao real fotografado.

Onde não existe a luz, persistem as trevas, por onde ela trafega, remove a escuridão. De fato, sem luz, sem emanção de radiação eletromagnética, não é possível a sensação visual, muito menos a impressão de imagens, sua fixação em pranchas bidimensionais e, menos ainda, sua reprodutibilidade por meio de projeção, como ocorre no cinema. O filme, durante a exibição, tem as imagens reveladas pela luz do projetor. Nesse segundo momento cinematográfico, a luz da projeção permite visualizar a luz que iluminou os objetos

filmados anteriormente, mostrando então, como estava dimensionada e direcionada na cena.

Aumont também identifica a presença da luz como capital para a existência do cinema. No espetáculo da projeção, o teórico detecta sua presença de forma dupla no momento de gravação como responsável pela captação das imagens e durante a projeção em sala escura, quando um fecho luminoso atravessa o fotograma e revela a primeira luz que banhou os objetos durante a filmagem (2004, p. 173-175).

Para Aumont a luz pode ser classificada em três de suas funções: simbólica, dramática e atmosférica. Na função simbólica, a presença da luz na imagem fica ligada a um sentido, toca o sobrenatural, o sobre-humano, a graça, a transcendência. No quadro pictórico ou fílmico é comum a aparição de um raio de luz que materializa literalmente a graça concedida pelo divino, que emoldura monarcas ou encapsula vultos representativos da transcendência para o espiritual.

Quando a luz se volta para a estruturação do espaço cênico, Aumont (2004) a classifica como dramática. Nesta função há, no seu entender, inúmeros meios de ação. Diferentemente da função simbólica marcada pela procura do efeito incomum, pela metaforização do irreal, a luz com atribuição dramática procura a verossimilhança e, para tanto, busca singularizar aspectos da imagem e imprimir significação à cena. Acentuação ou diluição de contrastes, difusão ou recortes marcados para fluir das zonas de claridade para as sombras, baixa ou alta intensidade das fontes de iluminação, são, dentre tantos outros meios, formas de representar sensações pela dramaticidade da luz no quadro fotocinematográfico.

A função atmosférica da luz é definida por Aumont como resultante do uso do mais banal dos efeitos da iluminação cênica: a difusão plena. Os resultados podem ser vistos nos cartões postais, nos cartazes publicitários, na televisão cotidiana, enfim, em larga escala nos meios contemporâneos de difusão massiva da imagem. Para ele, o uso da luz difusa constitui-se na maior apropriação consciente que os cineastas e, sobretudo os fotógrafos de cinema fizeram da pintura. Relata que nos anos 1920, o cinema tomou emprestado da pintura essa luminosidade atmosférica que, mais tarde, tornou-se emblemática da fotografia hollywoodiana. Por último, o teórico alerta que a classificação em funções não é totalizante,

nem cria categorias estanques, podendo mesmo haver coexistência das categorias de luz em um único quadro fílmico (Idem, *ibidem*).

A suave imagem resultante do tratamento de difusão da luz nas fontes de iluminação encontra uma antagonista estética na fotografia adotada nos filmes expressionistas alemães. A imagética representativa daquele movimento distancia-se do realismo, nega a verossimilhança para privilegiar a ilusão, a fantasia, a imaginação alucinada, na criação de um mundo constituído por formas abruptamente exageradas e marcadas por altíssimos contrastes. A fotografia de Mario Carneiro, em “Porto das Caixas”, mesmo procurando uma vertente realista e sendo pautada mais pela semântica do que pela estética, homenageia, de modo próprio, porém explícito, em algumas composições, a tendência expressionista<sup>5</sup>.

A atribuição de veracidade ou de realidade que é agregada à imagem vincula-se também a possíveis qualidades técnicas e artísticas que lhe forem reconhecidas e dadas, pois o que está em julgamento não é apenas a qualidade da representação da realidade no filme e sim, a qualidade da própria imagética fílmica.

Na mesma linha de raciocínio, Roland Barthes afirma que “em um primeiro tempo, a fotografia, para surpreender, fotografa o notável”. Em seguida, por uma inversão, “ela decreta notável aquilo que ela fotografa”. O “não importa o quê”, se torna então ponto mais sofisticado do valor, conclui Barthes (1984, p. 57).

Michelangelo Antonioni, para filmar “Deserto vermelho”<sup>6</sup>, pintou a vegetação às margens de um rio para significar a degradação de suas águas causada pela indústria poluente ali implantada. Justificou essa interferência na paisagem dizendo que adulterou a realidade na busca da verdade no plano do filme para o qual a trama foi transferida e, para atender melhor aos objetivos da história que estava contando. Agiu de maneira semelhante em “Blow-up”<sup>7</sup>, ao modificar cenários em exterior para, segundo seu ponto de vista, aproximar a cidade de Londres do seu mais fiel retrato.

---

<sup>5</sup> Cf a fotografia de Fritz Arno Wagner e Erich Nitzschann em *Der mude tod (A morte anunciada)* escrito e dirigido por Fritz Lang (1921). A fotografia de “Porto das Caixas” referencia também o neo-realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa, dentre outros movimentos cinematográficos. O resultado imagético do filme homenageia, por exemplo, Gianni Di Venanzo, diretor de fotografia do neo-realismo italiano que trabalhou com maestria a difusão da luz na cena fílmica.

<sup>6</sup> “Deserto Vermelho” é uma produção de 1964, com direção de Michelangelo Antonioni e fotografia colorida de Carlo Di Palma.

<sup>7</sup> “Blow-up” é uma produção italo-inglesa de 1966, com direção de Michelangelo Antonioni.

Antonioni resume o filme dizendo que ele conta a história de um dia na vida de um fotógrafo e de sua experiência durante esse dia. Por meio da fotografia, ele descobre o que não tinha visto. Não ver deixa-o em crise no final do filme. “Blow-up” também discute a fotografia no interior do próprio filme.

Para Dubois (1993, p.350-351) a lição de “Blow-up” consiste no ato de a revelação fotográfica mostrar ao fotógrafo alguma coisa a mais do que a primeira ampliação fotográfica apresentava, algo que estava escondido, guardado, mergulhado, porém, pronto para submergir. O algo que não foi visto, mas que estava lá, se mostra quando o olhar é agudo. Trata-se de alguma coisa que aparece quando procurada, quando o risco da interpretação é assumido. “O tema principal do filme é a impossibilidade de fazer o real coincidir com sua representação, o dado *a priori* com sua interpretação fotográfica *a posteriori*, justamente porque entre os dois, na distância, algo passou – que não apenas o tempo”, assinala Dubois. O fotógrafo ocupa-se em ir e vir do parque, onde fotografou, para o estúdio, onde revela as imagens. Interpreta as cópias: na fotografia dos namorados descobre, pela direção do olhar de uma personagem, algo fora do quadro. Aí então amplia a fotografia, procura, amplia mais: blow-up.

Em “Porto das Caixas”, a imagem está liberta do compromisso da representação realista, documental dos cenários – das locações. Existe a preocupação em retratar uma certa brasilidade nos costumes, nos modos de proceder, nos tipos físicos, na arquitetura, na situação geográfica e, sobretudo, na qualidade da luz. Entretanto, com exceção de alguns trechos da seqüência na qual Irma passeia na feira, o uso dos espaços públicos como cenários ocorre de maneira teatralizada e a luz tem a inequívoca intenção de criar sensações representativas dos climas presumidos pela intriga, é o uso dramático da luz como entende Aumont (2004). Concorre para desenhar o resultado desta opção imagética a condição de realização da produção, na qual novos diretores e fotógrafos comandam a realização de um filme com orçamento modesto, usando locações pré-existentes ao invés de cenários construídos e iluminação natural no lugar de refletores de luz artificial.

O espaço criado para o livre exercício de experimentação artística e a aquisição da experiência somente foi possível em consequência do panorama político, social e econômico em que estavam circunscritas as produções cinemanovistas. A trajetória de

Mario Carneiro na construção da imagem fotográfica de “Porto das Caixas” incluiu o processo de aprendizado, que ocorreu no interior do próprio filme.

A seqüência final mostra o domínio adquirido pelo fotógrafo ao longo do filme. O nevoeiro ao amanhecer é retratado com perícia, criando um momento que indica uma pluralidade de significados. Paulo César Saraceni assim o descreve.

Em Porto das Caixas o nevoeiro virou personagem importante. No último dia de filmagem, que foi o fim do filme, mudei muito o argumento do Lúcio Cardoso. Achei o final óbvio demais e preferi seguir a neblina que aparecia todas as manhãs em Porto. Radicalizei a revolta anárquica (SARACENI, 1993, p. 144).

Contudo, o que destacamos no caso é a forma explícita como esse processo se deu e os vestígios que deixou.

Para melhor entender as questões que envolvem a contribuição de Mario Carneiro, no que se refere à formatação e à asserção da imagética, em sua proposta de revisão estética fotográfica desenvolvida em “Porto das Caixas”, vale considerar as implicações que acarretaram o desafio de construir um filme de longa metragem fora dos moldes usuais da época, um filme que, segundo o diretor (SARACENI, 1993: *passim*), pretendia inovar nos mais diversos aspectos da realização cinematográfica brasileira.

Mario Carneiro, na maioria das vezes, utiliza um aparente desequilíbrio dos contrastes, um claro escuro forçado, um contraluz dominante que pode levar o espectador a reagir com estranheza a este novo diapasão de balanceamento da luz na representação imagética. São rupturas estéticas causadas pela intencionalidade do diretor de fotografia, para citar apenas o singular equilíbrio da paleta de cinzas, entre os diversos fatores de inovação na fotografia de “Porto das Caixas”.

Tais observações podem ser localizadas de maneira linear ao longo de todo o filme. Ao fotografar experimentando, cometendo e absorvendo possíveis erros e pecados, Mario Carneiro estava, a rigor, criando uma nova estética que metaforicamente pode ser denominada: “luz brasileira”.

## 1.1 DIRIGINDO A LUZ

Edgar Moura (2005) sistematiza a luz, no âmbito da iluminação fotográfica de um filme, em três categorias: natureza, intensidade e direção. A primeira tenta disciplinar a luz

em relação a sua origem, localizando-a nas modalidades direta, dura, difusa, rebatida e filtrada, enfim, agregando qualidades em relação à forma com que a luz se apresenta. A segunda trata da intensidade com que a luz atinge o objeto na cena, podendo ser forte, fraca, excedente, insuficiente, suficiente e correta tecnicamente ou mesmo adequada quantitativamente para a exposição desejada. Por último, a direção da luz trata do sentido tomado pelo fecho ao atingir o objeto, visto do ângulo de enfoque da câmera, e sua direção pode ser classificada como frontal, lateral, posterior, superior e inferior, tal como explicitado no esquema a seguir.

Mario Carneiro, em “Porto das Caixas”, foge às recomendações dos produtores e diretores tradicionais que querem o rosto dos protagonistas, sobretudo da atriz, sempre iluminado, sempre com sombras balanceadas e de preferência com luz difusa.



fotograma da seqüência 3 de “Porto das Caixas”.

O uso de um forte contraste, de uma diferença muito acentuada em claros e escuros, foi uma das opções estilísticas de Mario Carneiro para a fotografia de “Porto das Caixas”, em que, em diversos momentos, a latitude do filme é rompida pelo excesso de luz, fazendo a imagem dissolver-se em intenso branco luminoso. Na fotografia de “Porto das Caixas”, é recorrente o momento no qual a composição, englobando interior e exterior, revela ao espectador o “estouro” da paisagem que é vista pelas janelas e portas abertas.





fotograma da seqüência 5 de “Porto das Caixas”.

Imaginando a iluminação de uma cena cinematográfica, Moura (2005, p.29) enuncia, em concordância como inúmeros autores, que “a partir do ponto de vista da câmera, existem três posições para se colocar a luz: ataque, compensação e contraluz”. (*key light, fill light e back light*). Afirma também que não existem outras posições, apenas essas três e qualquer outra fonte que figure na iluminação de uma cena cinematográfica deve estar obrigatoriamente em uma dessas posições. Para ele “o ataque modela, a compensação é o drama e o contraluz separa o assunto do fundo”.

A fotografia de “Porto das Caixas” é marcada pelo uso minimizado da fonte de compensação. Na maioria das tomadas, Mario Carneiro utiliza um ataque ostensivo que é subjugado apenas pela força maior do contraluz.

O domínio do contraluz é constante e constrói a marca estilística na fotografia de “Porto das Caixas”. Mario Carneiro montou o tom dramático das cenas com maior tensão com o auxílio de contraluz forçado que deixa obscura, mais insinuada do que vista, a face das personagens. Nestes momentos, o frontal do objeto situa-se sempre aquém, no que diz respeito à quantidade luz, do que alguns pontos dispersos do cenário ao fundo e, sobretudo, do que o contorno fabricado pelo vazamento dos fochos do contraluz, chegando muitas vezes a transformar em silhuetas a figura das personagens. São fantasmas negros movendo-se em escuro cenário na tela cinematográfica.

## 1.2. A CONSTRUÇÃO DA LUZ BRASILEIRA

Observando as recomendações metodológicas de Vanoye e Goliot-Lété (1994), no que diz respeito à análise da imagem fílmica, procede-se, em seguida, a uma descrição, de quadro fotocinematográfico, correspondente a uma desconstrução da composição plástica, e, em processo de reconstrução, tenta-se chegar a uma interpretação. Tais procedimentos serão exercidos no congelamento de fotogramas.

A análise vai privilegiar elementos constitutivos da fotografia cinematográfica que, de alguma forma, possam mostrar o que se conceitua como uma “luz brasileira” no filme “Porto das Caixas”. Nesse sentido, serão sistematizados aspectos fotocinematográficos com o intuito de tornar mais clara a apreciação. Os elementos destacados serão: enquadramento, angulação de enfoque, movimento de câmera, direção da luz (ataque, compensação e contraluz), qualidade e intensidade das fontes e efeitos dramáticos construídos na imagem.

O corte seco que inicia a sexta seqüência de “Porto das Caixas” surpreende o espectador por unir dois planos fechados pertencentes a seguimentos que desenvolvem climas frontalmente opostos. A emenda de dois *closes*, sem nenhum recurso que suavize essa passagem, é ousada e contou apenas com indicadores fotográficos para socorrer o espectador no entendimento da mudança de tempo e de espaço. A transição foi um salto de exterior/diurno - com o sol banhando e marcando de sombras o rosto crispado de Margarida Rey - para um noturno em interior que mostra Irma desenhada com luzes recortadas na intimidade de seu quarto.

A seqüência mostra a personagem em situação intimista. O primeiro plano começa com o *close* de Irma em meio perfil de costas. Segurando um pequeno espelho na mão, ela cuida das sobrancelhas em um clássico gesto feminino. A cena transmite um clima suave, calmo e sensual. Mario Carneiro construiu com o domínio do escuro, do sombreado na composição, o contraponto com a seqüência anterior, ficando assim, anunciado pela fotografia, desde esse primeiro enquadramento, o desenrolar de cenas mais aprazíveis.

Nos dois planos seguintes, a câmera na mão, em enquadramento mais aberto, mostra Irma diante do espelho. A câmera acompanha seus movimentos aproximando-se até enquadrá-la em plano próximo. Um lampião de querosene marca forte contraluz que deixa seu rosto na penumbra.

Enquanto as mãos de Irma descem suavemente por seu colo, o olhar descobre algo à sua frente. Um espelho grande reflete sua imagem em corpo inteiro. A tela mergulha em intensa penumbra, deixando apenas uma fita de luz no centro do quadro. Seu corpo entra em campo pela direita do quadro. Suas costas, em primeiro plano, recebem os raios de um contraluz que revela a suavidade das curvas construídas pela gradação da paleta de cinzas.



fotograma da seqüência 6 de “Porto das Caixas”.

No plano seguinte, em contraplano, a câmera parece estar colocada dentro do espelho e, mostra Irma em plano americano com iluminação frontal. O ataque (*key light*) feito com luz dura recorta apenas o corpo da atriz. Bandeiras impedem a passagem da luz para o cenário e assim, o fundo não é iluminado. Não é sentida a presença da fonte de compensação (*fill light*), apenas um contraluz (*back light*) protegido pelo corpo de Irma, que vaza pelo lado esquerdo e projeta raios de baixo para cima. A imagem de Irma flutua na escuridão do quadro enquanto ela, sensualmente, comprime as vestes contra o corpo, ressaltando as formas curvilíneas. Com calma, ela gira o corpo em torno de si mesma, mostrando-se inteira, arrancando efeitos da iluminação. Reclina um pouco a cabeça para trás e olha por cima dos ombros, em gesto insinuante, maliciosa.



fotograma da seqüência 6 de “Porto das Caixas”.

O jogo estabelecido entre Irma e sua imagem refletida no espelho faz que em determinados momentos, ela seja vista pelo espelho, portanto, uma câmera subjetiva da personagem, na qual o espectador vê, através dos olhos dela, a imagem da própria atriz. Esta brincadeira entre o real e o real refletido propicia a Mario Carneiro liberdade para criar uma imagem de Irma no instante em que é vista por ela mesma, como se fosse resultado de sua imaginação, uma imagem que se cria na sua mente, deslocada no espaço, sem referência do cenário.

A escolha desses planos para descrever com maior minúcia aspectos relativos à fotografia do filme deveu-se ao fato de neles estarem concentrados os principais elementos que constituem o que se está chamando “luz brasileira” no filme “Porto das Caixas”. O uso abundante do contraluz como fonte dominante da composição lumínica, provocando o apagamento dos rostos das personagens; os jogos de claro e escuro entre as personagens vivas e as inanimadas, fazendo com que a luz se transforme em uma terceira personagem em cena. A crueza do tratamento fotográfico, que muitas vezes é interpretada como ausência de um domínio técnico; o aumento da gradação entre as altas e as baixas luzes, fazendo que a imagem se aproxime do efeito estético das xilogravuras, produzem, assim, um elo de identificação com imagens que já povoam o universo do espectador.

Usando cenários antagônicos, luz artificial noturna em oposição ao sol diurno, Mario Carneiro consegue apresentar uma mesma tipologia de luz. Pelos jogos lumínicos mostra o suplício, a aflição e a degradação emocional das personagens. Elas quase sempre estão cabisbaixas, freqüentando as penumbras dos enquadramentos, ficando sem seus rostos. Trata-se de relações amorosas e, paradoxalmente, a luz protagonista - parte da

intriga - produz assim, da mesma forma que o argumento, o sufocamento, a asfixia emocional desses atores-agentes.

Quando iluminou a seqüência do encontro diurno de Irma com seu amante em um mosteiro em ruínas nos arredores da cidade usou no intróito seqüencial fotogenia que lembra o gênero documentário. Explorou a decupagem em quadros de aproximação continuada, para desvendar a plasticidade daquela imponente edificação de outrora. Na concepção do desenho de luz, recorreu ao sol posicionado em contraluz, em todos os seis primeiros planos. Os vestígios revelam a utilização exclusiva da luz solar, como fonte de iluminação. Mario Carneiro elegeu como partido estilístico o uso da contraposição do sol em relação às direções de enfoque da câmera. O ângulo de ataque do sol, que é definido pelo horário, privilegiou valores próximos à 45°, ou seja, posição em que o sol se encontra perto da linha do horizonte. Trata-se de momentos que antecedem o poente ou que ocorrem em seguida ao nascente, portanto, os raios solares que atingiam diretamente o objeto da cena vinham da posição posterior à localização da câmera e andavam rasteiros, próximos ao solo. Vestígios demonstram apuro na escolha da angulação e dos movimentos de câmera. O resultado é uma agradável harmonia de formas e tons, equilíbrio dos volumes e luzes na composição, continuidade lumínica até mesmo na alternância do uso de imagem em silhueta para o retrato clássico tradicional da paisagem, o que permitiu a construção na montagem de uma espécie de zoom fragmentado, uma aproximação do objeto feita aos saltos por planos cada vez mais vizinhos do objeto.

A ruína material do edifício, consumindo a representação de um passado marcado pela opulência, metaforiza a ruína psicológica e social que rege a trama de “Porto das Caixas”.

A seqüência inicia-se com uma panorâmica suave, destacando-se a bruma na paisagem, uma rala névoa esbranquiçada com o desenho do mosteiro aflorando. Completa a composição a silhueta negra de frondosa árvore como a emoldurar o retrato. A utilização de uma imagem que mostra em destaque uma bruma, distante da possibilidade que o clima dos trópicos oferece, difere completamente do que Mario Carneiro vinha compondo até então para o filme. Entretanto, a composição plástica elaborada indica a preparação do espectador para as cenas românticas que virão a seguir.



fotograma da seqüência 16 de “Porto das Caixas”.

No meio da seqüência encontramos um longo plano em câmera na mão, em que as personagens são vistas enquadradas em todos os recortes, de plano geral à *close*. Trata-se de uma grande caminhada em que Irma é seguida pelo amante no meio de escombros do mosteiro. A luz percorre as mais diversas situações na composição, indo de contraluz forçado que irrompe pelas aberturas das paredes derrubadas, dos vãos das antigas janelas e mesmo do teto que não existe mais, entrando em direção oposta ao ângulo de visão da câmera e deixando os atores em silhueta, até as luzes rebatidas que chegam difusas para iluminar com suavidade o rosto da atriz. Os movimentos rápidos de câmera chegam em alguns instantes a borrar a imagem, criando uma tensão que lembra muito os momentos da câmera na mão de Edgar Brasil, em “Limite”.



fotograma de “Limite”.

Mesmo em cenas de amor, quando o olhar do espectador está acostumado à luz difusa, a suavidade dos contrastes, aos movimentos precisos da câmara, Mario Carneiro usa o oposto. O que se vê é um tratamento fotocinematográfico pautado pela luz recortada, pela

predominância do negro sobre o branco, por movimentos que passam de suaves e deslizantes panorâmicas a abruptas guinadas da câmara, que, em visadas rápidas pelos objetos próximos, chega a borrar as imagens, como destacado.

Mesmo em interior/exterior/dia com a presença da luz do sol, Mario Carneiro constrói ambientes cenográficos em que as sombras dominam o quadro fílmico. Traz para as ruínas diurnas uma similaridade com os interiores noturnos, mantendo assim uma continuidade estilística que permeia todo o filme e pode ser resumida na tensão que a fotografia transfere para a cena dramática.

Aquilo que poderia ser um encontro fortuito de dois amantes à luz do dia passa a ser um momento de extrema pressão psicológica vivido por uma mulher que coloca em jogo a vida e a morte, intermediadas por um sentimento de amor e desamor, que se explicita na relação carnal. Esse sentimento é percebido e sentido pela luz que a fotografia coloca em cena.

O dramático é construído com base na direção da luz, da sua intensidade e da qualidade das fontes. Participam ainda da construção destas sensações a proporcionalidade de das luzes opostas na composição do quadro, o contraste, os movimentos, os enquadramentos e as angulações da câmara, dentre outros elementos que constituem a fotografia, em especial, essa fotografia síntese de “Porto das Caixas”, uma espécie de “luz brasileira”.

### 1.3. CONCLUSÃO

Uma espécie de intra-leitura, uma desconstrução seguida de reconstrução de aspectos imagéticos “Porto das Caixas”, tendo como prisma a fotografia de Mario Carneiro foi realizada no decorrer deste trabalho. Uma reflexão na qual o processo de produção cinamanovista, a temática (a morte), e as estruturas narrativas impuseram significativos condicionamentos no fazer fotográfico do filme e foram determinantes naquilo que pode ser chamado de “luz brasileira”.

Por “luz brasileira” entende-se, portanto, o resultado imagético que encontrado em “Porto das Caixas”, um filme que participa na categoria fundador dessa tipologia fotográfica no cinema brasileiro, e se caracteriza, sobretudo, pelo despojamento técnico,

dispensando filtragens e outros processos de difusão da luz, voltados para a transmutação da luz tropical. Esse ato produz uma fotografia que possui, de maneira geral, as seguintes características: acentuado contraste entre os claros e escuros; desequilíbrio de intensidade entre as luzes interiores e exteriores nas locações, provocando quase sempre o “estouro” de luz na paisagem; imagens por vezes pouco nítidas e tremidas resultantes do uso de diafragmas abertos em consequência da carência de fontes artificiais de luz e também, da forma como a câmara é utilizada, privilegiando a já famosa câmara na mão do cinema novo; e enquadramento mais espontâneo, no qual a composição rígida, clássica deixa espaço para o fluir da trama, muitas vezes deslocando a personagem para áreas de sombra ou regiões menos afortunadas na composição do quadro fílmico.

Essas características, evidentemente, são decorrentes da forma como “Porto das Caixas” foi realizado e estão diretamente relacionadas também às condições sócio-econômicas das produções do cinema novo. O movimento cinemanovista liga-se à formulação das idéias sociais, políticas e culturais daquele momento histórico brasileiro.

A temática privilegiada dos filmes – que saía dos estúdios para valorizar o espaço da rua – termina interferindo na própria fotografia. Além disso, estas histórias, ainda que ficcionais, procuram retratar uma pretensa realidade, pois dessa forma, era construída, pela via discursiva, uma retórica social e política importante para o movimento.

Foi isso o que inequivocamente aconteceu com “Porto das Caixas”. O cenário, a cidade do interior fluminense, as casas e as ruas são espécies de personagens que colocam em cena a luz tropical. Também “Porto das Caixas” é uma história do povo, do povo comum; em última instância é a história de uma mulher, sem nome, que mata o marido.

A proposta de “Porto das Caixas” não se resumia, portanto, à inovadora formalização estética. A alteridade estava sustentada por um desejo de interferência política que desaguaria em mudança social.

“Porto das Caixas” aborda um crime, mas não constrói na sua formatação narrativa vínculo com o gênero policial, procurando, ostensivamente permanecer no campo das implicações sociais e políticas. Acrescente-se a isso um acabamento intencionalmente desglamourizado, fugindo da composição plástica estandardizada que privilegia a qualquer custo o rosto da estrela (atriz).



No que tange à fotografia, “Porto das Caixas” gerou uma imagem rica em claro-escuro, sem meios-tons, bastante diferenciada da fotogenia artificial conseguida com a exuberância de refletores, filtros e difusores que disciplina, enfraquece e transmuta a luz tropical, levando-a ao equilíbrio tonal estabelecido pelos estúdios hollywoodianos e europeus.

Em “Porto das Caixas” o dramático imagético foi construído com base na direção da luz, na sua intensidade e na qualidade das fontes. A luz constrói as sensações, as emoções e, ao fim, transmuta-se em uma espécie de personagem da trama fílmica. Para construir as sensações e se transfigurar em personagem, há que criar um novo vínculo na paleta de gris, uma nova composição plástica da tela, nos movimentos, nos enquadramentos e nas angulações da câmera.

No que diz respeito especificamente à chamada luz dramática conceituada por Aumont (2004), “Porto das Caixas” produz, com os jogos lumínicos, espécies de sínteses conceituais da emoção que o argumento e a direção pretendiam ao realizar a obra. Nesse sentido, a característica autoral da luz de Mario Carneiro figura como elemento essencial na construção da trama do filme. Sem os jogos lumínicos dramáticos construídos pelo fotógrafo, a trama de “Porto das Caixas” não teria a inteligibilidade conquistada.

Diferentemente da função simbólica marcada pela procura do efeito incomum, pela metaforização do irreal, a luz dramática tem como foco a procura da verossimilhança. Para tanto, singulariza aspectos da imagem e imprime significação à cena. Também acentua ou dilui os contrastes, difusão ou recortes marcados para fluir das zonas de claridade para as sombras, usando baixa ou alta intensidade das fontes de iluminação. Com esses meios, que representam sensações, pela dramaticidade da luz no quadro fotocinematográfico, Mario Carneiro, em “Porto das Caixas”, pôde criar a sua “luz brasileira”.

Trata-se de uma luz repleta da idéia de sensação, de dramaticidade, de metaforização do real. É um lugar invadido por uma luz que resume o sol dos trópicos e que, de tão intensa luminescência, produz a transmutação do real: a luminosidade leva a cegueira momentânea, a quantidade excessiva de luz branqueia os tons, e a luminosidade excessiva e recortada igualmente exacerba os contrastes gerando áreas de intenso negro ao lado de explosões de claridade.

É essa luz existente no cotidiano que faz o fotógrafo, no momento em que realiza a sua criação, metaforizar o real e transferir para o seu olhar na câmara cinematográfica essa mesma luz. A luz dos trópicos, a luz subjetiva do fotógrafo cinemanovista, a luz de Mario Carneiro é a “luz brasileira”.

## Bibliografia

### OBRAS CITADAS

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo : Cosac & Naif, 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERNARDET *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas (SP): Papyrus, 1993.

MOURA, Edgar. *50 anos luz. Câmera e ação*. São Paulo: Senac, 2005.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do cinema novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LETE, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

### OBRAS CONSULTADAS

ARANOVICH, Ricardo. *Expor uma história: a fotografia do cinema*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ARISTOTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BAHN, Stephan. *As invenções da História*. São Paulo: UNESP, 1994

BARBOSA, Marialva. *A morte imaginada*. Texto apresentado no GT Comunicação e Sociabilidade no XIII Encontro Anual da COMPÓS. São Bernardo do Campo: UMESP, 2004.

BATAILLE, G. *Sur la mort*. Paris: Gallimard, 1970.

BERNARDET *Trajetória crítica*. São Paulo: Livraria Editora Polis, 1978.

CARDOSO, Lúcio. *Porto das Caixas argumento*. Não editado.

DUPRET, Leila. *Errar é humano*. Rio de Janeiro: Stamp, 1999.

ELIAS, Norbert. *A Solidão dos Moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG. 2003.

FREUD, Sigmund. "Reflexões para os tempos de guerra e morte." II – “Nossa atitude para com a morte” In: *Obras Completas*. Edição Standard, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Vol.I e II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro. DP&A.2003.

JAMESON, Frederic. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rio Ambiciosos, 2001.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PEREIRA, Miguel. “A política no documentário brasileiro contemporâneo”. In: ALCEU. *Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v. 6, n. 11, jul/dez. 2005, p. 185-194.

PINO, Ugo. “La Scaletta”. In: *Per Scrivere un Film*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1988.

POMIAN, Krzysztof. *L'ordre du temps*. Paris: Gallimard, 1984.

RAMOS, Fernão (Org). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora. 1990.

RIBEIRO, Noemi. *Oswaldo Goeldi na Coleção Hermann Kummerly*. Rio de Janeiro: Papel & Tinta, 2005.

RICOEUR *Tempo e narrativa*. Campinas (SP): Papyrus, 1995, tomo II.

RICOEUR *Tempo e narrativa*. Campinas (SP): Papyrus, 1997, tomo III.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas (SP): Papyrus, 1994, tomo I.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/EMBRAFILME, 1983.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra. O corpo e a cidade na Civilização Ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas (SP): Papirus, 2003.

VOVELLE, Michel. "Sobre a morte". In: *Ideologia e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 127-150.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

#### SITES

<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/default.asp>

<http://cinema.terra.com.br>

<http://www.abcine.org.br>

<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/>

<http://www.bolsadearte.com/cotacoes/goeldi.htm>

<http://www.casaruibarbosa.gov.br>

<http://www.falhanossa.com.br/>

<http://www.omelete.com.br/omelete.asp>

#### JORNAIS E REVISTAS

*Revista Senhor*, ano IV, nº 48, fev. 1963

*Gazeta Mercantil*. 31 de março de 2006.

*O Estado de São Paulo*, 1963.

*Última Hora*, 1963.

*Jornal de Brasília*, 1977

*Jornal de Brasília*, 24 de outubro de 1982

*O Globo*, 11 de dezembro de 1975

*Folha de São Paulo*, 29 de setembro de 1963

*O Estado de São Paulo*, 19 de setembro de 1998

*Jornal do Brasil*, 10 de abril de 1977

*Cadernos Brasileiros*, ano 5, n. 2, s/d

*Folha de São Paulo*, 2 de maio de 1995

*Revista Manchete*. "Os olhos da câmara". Reportagem de Adolpho Fucs. s/d.

*Diário de Notícias*, 22 de julho 1966.

*Jornal de Brasília*, 31 dezembro 1977

*Fatos e Fotos*, set. 1978

*Jornal do Brasil*. Revista de Domingo, 24 de maio 1987

*O Estado de São Paulo*, 2º Caderno, 19 set. 1998.

*O Estado de São Paulo*, 3 novembro 1998

*Diário Carioca*, 6 março de 1964.

## ENTREVISTAS

CARNEIRO, Mario. Entrevista ao autor em 12 de outubro de 2004.

DUARTE, Fernando. Entrevista ao autor em 28 de dezembro de 2005

MONTEIRO, José Carlos. Entrevista ao autor em 6 de julho de 2005

SARACENI, Paulo César. Entrevista ao autor em 7 de julho de 2005

## ARQUIVOS

Arquivo pessoal de Paulo César Saraceni. Documentos diversos.

Arquivo pessoal de Mario Carneiro. Documentos diversos.

Arquivo pessoal de Fernando Duarte. Documentos diversos.

Arquivo do CINEMEMÓRIA (DF – Brasília). Documentos diversos.

Arquivo da FUNARTE. CEDOC – Centro de Documentação e Informação em Arte da Funarte - Pasta 200.

Arquivo do Museu de Arte Moderna – Cinemateca do MAM. Documentos diversos.