

40º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências  
Sociais - ANPOCS

ST 26 - Reflexões e pesquisas recentes em arte e cultura nas sociedades contemporâneas

**Corpo e Memória na Direção de Fotografia**

Rogério Luiz Silva de Oliveira

## Introdução

Dotado de conhecimentos técnicos e plásticos específicos, o diretor de fotografia é o responsável pela criação de condições de luz – ou de sua leitura – com o objetivo de adequar a câmera para o registro das imagens de uma obra audiovisual. Um olhar apressado sobre as imagens de um filme resultará numa passagem despercebida por um ofício que reserva contribuições importantes para a construção narrativa fílmica. Contudo, ao congelarmos o tempo do filme e considerarmos os jogos de formas e movimentos que compõem um fotograma, encontraremos traços característicos de um saber-fazer que envolve instrumentalidade, acabamento plástico, escolhas estéticas, bem como um tramado de gestos que às vezes funcionam como artefatos e, por outras, são moldados, eles mesmos, pelo ritmo das ferramentas utilizadas pelo setor de cinematografia<sup>1</sup>.

Partimos da ideia, portanto, de que cada plano de um filme é porta de entrada para um espaço de investigações acerca de contextos que abrigam tais práticas. Como se não bastasse o ambiente de construção do próprio filme, realizado coletivamente, há ainda os arranjos de ordem social que tensionam e moldam práticas como a do diretor de fotografia. A maneira como esses emaranhados sociais atravessam a experiência do diretor de fotografia é tratada, por nós, à luz da memória, encontrando no corpo destes operadores, um contorno que plasma experiências concentradas num saber-fazer. É dessa forma que tomamos, como objeto de reflexão, três filmes, respectivamente fotografados por Edgar Brazil, Dib Lutfi e Walter Carvalho: *Limite*<sup>2</sup> (1930), *Os Deuses e os Mortos*<sup>3</sup> (1970) e *Lavoura Arcaica*<sup>4</sup> (2001).

Sobre os filmes que conservam o nosso objeto de análise, lançamos mão de um procedimento que identificamos como etnografia fílmica (FARIAS, 2015), uma decupagem detalhada de todos os planos dos três filmes, priorizando a expressão fotográfica. É essa descrição, acompanhada de rigor analítico, que dá condições para notarmos a contribuição estética do diretor de fotografia para o filme: movimentos, ajustes de câmera, esquemas de iluminação, etc. Traços que servem como indícios de um trabalho que apresenta peculiaridades e que, ao nosso ver, reúnem tanto adequações

---

<sup>1</sup> Assumiremos as formas direção de fotografia e cinematografia como sinônimos.

<sup>2</sup> *Limite*. Direção: Mário Peixoto. Brasil. 1930.

<sup>3</sup> *Os Deuses e os Mortos*. Direção: Ruy Guerra. Brasil. 1970.

<sup>4</sup> *Lavoura Arcaica*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Brasil. 2001.

técnicas quanto fenômenos de uma memória criativa. Partindo desta primeira constatação, mobilizamos ideias de interlocutores como Pierre Bourdieu, reverberando conceitos como o de *habitus* nos limites desta expressão do diretor de fotografia, e tomando sua expressão como resultante de um “sistema de disposições adquiridas” (BOURDIEU, 2009, p. 87).

A fim de compreender o modo como as tramas dos corpos destes operadores reúnem, em si, um fenômeno de memória, ainda mobilizaremos uma artefato teórico-analítico que envolve as reflexões de Marcel Mauss acerca das técnicas corporais (MAUSS, 2003). Ou ainda de Roger Bartra, no sentido de melhor identificar a participação criativa dos diretores de fotografia, ajudando-nos a lembrar que não há uma matéria ou substância pensante separada do corpo, sendo expressões como estas, que nos interessam, frutos da cultura (BARTRA, 2007, p. 20). Utilizamos um recurso metodológico, portanto, que é construído com base nos elementos da linguagem cinematográfica e prolongado em artefatos sociológicos.

A observação das três obras, já referidas, nos levará, portanto, a três diferentes regimes fotográficos, diferentemente condicionados, seja pelos contextos de realização das obras, seja pelo próprio modo como cada um dos diretores de fotografia se fez fotógrafo. Se num primeiro momento (Edgar Brazil), identificamos um fazer fotográfico marcado pela inventividade necessária e possível por sua condição de desbravador, num segundo momento (Dib Lutfi) testemunhamos uma operação de câmera estritamente ligada ao movimento do corpo. Por fim, no terceiro instante de observação (Walter Carvalho), diagnosticamos uma direção de fotografia que faz uso de sofisticados instrumentos de controle e movimento de fontes de luz e câmera, eles mesmos (os instrumentos) modeladores de jogos corporais específicos.

À luz das ideias que nos inspiram, esse corpo atravessa breve coleção de posturas corporais e as imagens de cada um dos filmes considerados plasma percursos de formação visual que passam, necessariamente, pelo revolvimento de mecanismos somáticos. Não poderemos deixar de considerar a aplicação aqui das ideias bergsonianas acerca de uma memória manifestada mediante elementos sensório-motores (BERGSON, 2006, p. 177). A tripolaridade do objeto que nos serve à reflexão possibilita, enfim, a busca pelo entrançamento de experiências sociais que, plasmadas nos planos analisados, revelam fragmentos da memória criativa dos referidos diretores de fotografia.

## Complexo câmera-corpo

Ao nos lançarmos sobre os planos do filme *Limite* (1930), identificamos signos que funcionam como porta de entrada para a expressão fotográfica de Edgar Brazil. Na busca por uma “emancipação da câmera” (MARTIN, 2011.p. 31), o fotógrafo é submetido à experiência em que as possibilidades da câmera condicionam os movimentos do corpo, resultando num artefato (o conjunto corpo-câmera) possibilitador de movimentos de câmera. Convém lembrar que, ao longo do filme, Edgar Brazil intercala planos de câmera fixa com outros em que a movimentação do aparelho é consideravelmente notável. A constatação é induzida, de algum modo, pela consideração das condições estruturais em que foram executados tais movimentos. Numa época em que era necessário inventar artefatos propícios ao mover da câmera, o corpo aparece como um desses instrumentos. De um lado, favorece a movimentação; por outro, pelas limitações que geram instabilidade na câmera, exigem o desenvolvimento de instrumentos que amenizem a instabilidade notada nos quadros filmados.

Se tomarmos de empréstimo as reflexões feitas por Marcel Mauss acerca das técnicas corporais, mais fácil será uma aproximação entre estas dimensões motora (corpo) e instrumental (possibilidade do movimento). Mauss nos ajudará a compreender esta possível relação ao elucidar o seu entendimento de técnicas corporais: “Entendo por essa palavra as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (MAUSS, 2003, p. 211). E ainda mais, ao continuar considerando o corpo como o primeiro e mais natural instrumento do homem (MAUSS, 2003, p. 217). A definição supracitada sugere pensarmos também no conceito de *habitus*, proposto por Pierre Bourdieu, que reforça esta ideia em torno de um conjunto formado pela câmera e pelo corpo. Levando em consideração a construção de Mauss, e sua assertiva quanto à dimensão aquisitiva de habilidades do corpo a partir do uso do corpo, parece haver uma complementação com a ideia de Bourdieu, que considera o *habitus* como sendo um “sistema de disposições adquiridas”<sup>5</sup> (BOURDIEU, 2009, p. 87).

---

<sup>5</sup> A definição de *habitus* aparece de forma sintética na passagem contida em “A distinção: crítica social do julgamento”. Neste trabalho, Pierre Bourdieu define *habitus* nas seguintes palavras: “Sistema de esquemas geradores de práticas que, de maneira sistemática, exprime a necessidade e as liberdades inerentes à condição de classe e a *diferença* constitutiva da posição, o *habitus* apreende as diferenças de condição captadas por ele sob a forma de diferenças entre práticas classificadas e classificantes – enquanto produtos do *habitus* – segundo princípios de diferenciação que, por serem eles próprios o produto de tais diferenças, estão objetivamente ajustados a elas e, portanto, tendem a percebê-las como naturais” (BOURDIEU, 2008, p. 164).

Esta interlocução com Bourdieu permitirá, aprofundando ainda mais na categoria de *habitus*, considerar que a câmera impõe limites e possibilidades ao jeito de corpo do fotógrafo. Pensemos a partir da materialidade fílmica. Num primeiro plano<sup>6</sup> que evocamos<sup>7</sup>, por exemplo, na execução de uma câmera subjetiva, a partir de um movimento lateral, para a direita, causando a sensação de um olhar atordoado, perdido pelos telhados de outras casas, de um lado para o outro. Por causa dos movimentos bruscos, a imagem perde em definição, até retornar para o detalhe do telhado onde começou. Característica também constatada na sequência de planos<sup>8</sup>, em que a câmera novamente faz movimentos bruscos que causam mesmo uma sensação de vertigem. No início dessa sequência de três planos, no alto do morro, a câmera faz um movimento regular de um lado para o outro, e de baixo para cima, forjando uma sensação, a partir do movimento do corpo. A elasticidade do corpo – se comparada à rigidez dos artefatos até então criados por Brazil – permite uma manipulação da câmera que dá a ela a condição da variação do movimento.

Os movimentos de câmera de *Limite*, contemplados da perspectiva de Bourdieu, nos permitirão pensar na ideia de uma memória associada ao papel do conjunto corpo-câmera, como um ponto de encontro de experiências passadas, em que pese um papel fundamental do equipamento na limitação e condicionamento destes movimentos realizados. Há, por trás destes movimentos de câmera, uma estrutura técnica, tanto presente quanto passada – e também social –, que orienta estes tipos específicos de movimentação de câmera. Ou seja, ela (a movimentação) não é mais fluida ou suave porque a ergonomia do equipamento não permite; ou não havia recursos como o de *steadicam*<sup>9</sup> à época, possibilitando movimentos mais delicados. Mais do que isso, pensaremos também na forma de manipular o equipamento, por meio desta experiência corporal, como resultante de práticas anteriores que compõem a atmosfera de atuação do diretor de fotografia ao longo da história. Bourdieu, ao delinear seu entendimento de *habitus* promove uma relação desta categoria com a memória nos seguintes termos:

---

<sup>6</sup> 31'40''

<sup>7</sup> Ao longo do texto, conforme forem citados os planos do filme, será informada a minutagem para localização precisa da tomada. Todas as notas com informação de tempo, nesta seção, dizem respeito ao filme *Limite*.

<sup>8</sup> De 40'33'' a 41'13''.

<sup>9</sup> Consiste de um sistema em que a câmara é acoplada ao corpo do operador por meio de um colete no qual é instalado um braço dotado de molas, e serve para estabilizar as imagens produzidas, dando a impressão de que a câmara flutua.

“Produto da história, o *habitus* produz as práticas, individuais e coletivas, portanto, da história, conforme aos esquemas engendrados pela história; ele garante a presença ativa das experiências passadas que, depositadas em cada organismo sob a forma de esquemas de percepção, de pensamento e de ação, tendem, de forma mais segura que todas as regras formais e que todas as normas explícitas, a garantir a conformidade das práticas e sua constância ao longo do tempo. Passado que sobrevive no atual e que tende a se perpetuar no porvir ao se atualizar nas práticas estruturadas de acordo com seus princípios (...)” (BOURDIEU, 2009, p. 90).

O excerto sintetiza, de algum modo, parte de nossas impressões quanto ao fenômeno mnemônico intrínseco à função do diretor de fotografia, que age, então, como um intérprete criador que faz uso de seu próprio corpo para executar o ato interpretativo. Condicionado pelo desenvolvimento tecnológico do equipamento, que atravessou a história até chegar nele, seu corpo é movimentado até os limites do artefato que carrega. Estas condições técnicas direcionam seu ato criativo que, por sua vez, contém um aspecto interpretativo.

Dentro da narrativa de *Limite*, o movimento contribui para uma variação da participação da câmera, ajudando na criação de ritmo, a partir da variação do repertório de imagens. Elemento este (o movimento) que sempre chamou a atenção dos críticos e admiradores considerando ser *Limite*, por exemplo, “Um filme que alterna composições rígidas e enquadramentos estáticos com vertiginosas corridas de câmera, libérrimas”; ou também que Mário e Edgar “Realizaram *shots* fixos, rigorosamente enquadrados e bruscos e curtos arrancos de câmera; imensos *shots* extremamente móveis e libérrimos, e curtos *shots* fixos de rígido enquadramento” (MELLO, 1990, p. 86).

Detendo-nos à organização dos planos de *Limite*, encontraremos este referido conjunto de imagens caracterizadas pelo movimento brusco. Traços exemplificados pela sequência de planos<sup>10</sup> em que a câmera faz uma rápida aproximação até enquadrar alguma parte do rosto ou do corpo do personagem em *close-up*. É a mesma característica do movimento de câmera na entrada do cemitério<sup>11</sup>, em que após enquadrar o personagem de costas, próximo ao portão de entrada do cemitério, a câmera é arrancada do repouso, bruscamente, em direção ao portão, como se fosse uma subjetiva de alguém que segue rapidamente em direção ao interior do cemitério. A presença da câmera

---

<sup>10</sup> De 1h24'02'' a 1h24'19''

<sup>11</sup> 1h10'59''

chamará a atenção por testemunhar a ação até a metade do plano e, de repente, ganhar uma autonomia ao realizar o movimento.

Esta mesma pista de emancipação também está em plano<sup>12</sup> executado em três movimentos de câmera. Em plano médio, com enquadramento abaixo dos ombros, o personagem está de perfil em relação à câmera. Ele está encostado no tronco de madeira. A câmera acompanha a ação do personagem que leva a mão direita ao rosto. O primeiro movimento é brusco. A câmera sai do rosto do personagem para os pés de uma mulher que se aproxima dele. A câmera enquadra as pernas dela, abaixo dos joelhos. O segundo movimento de câmera é iniciado quando um pedaço de comida cai próximo aos pés da personagem. Bruscamente, a câmera sai do detalhe dos pés dela para o mesmo quadro inicial, em que o homem está encostado no tronco, em plano médio, com a diferença de que há um detalhe diferente na ação: a mulher dá dois tapas nas costas dele e ele olha para trás. Por fim, no terceiro movimento, a câmera que enquadra o homem faz movimento de panorâmica para enquadrar a mulher também em plano médio. Pela forma da movimentação, a câmera não está apoiada em tripé ou outro instrumento. Ao longo do plano, quando muda o enquadramento, há pequenos movimentos de ajuste de quadro. O plano exemplifica a liberdade a que Saulo Pereira de Mello fizera menção, reforçando, ainda, a passagem extraída de *A linguagem secreta do cinema*, em que Jean-Claude Carrière, observa o processo de aperfeiçoamento da linguagem cinematográfica, que por sua vez nos ajuda na construção da ideia desta emancipação da câmera, nesta associação com o corpo:

“O surgimento de novas técnicas de filmagem e de projeção, a teimosa guerra contra o plano, o encerrado, o enquadrado – a tirania enclausurante de um retângulo achatado contra a parede –, tudo, incluindo decepções comerciais, ajuda a aperfeiçoar e a desenvolver essa linguagem” (CARRIÈRE, 1995, p. 30).

Brazil encontra na manipulação da câmera no ombro uma saída para solucionar o problema imposto pela narrativa. O que ficará evidente num outro plano<sup>13</sup> em que a

---

<sup>12</sup> 1h25'57”

<sup>13</sup> Num estudo dedicado à relação entre memória e padrões imagéticos resultantes da direção de fotografia, parece adequado fazer referência ao depoimento do cineasta Júlio Bressane que, em *Um filme de cinema* (CARVALHO, 2015), dirigido por Walter Carvalho, em outras palavras, considera este plano como um dos planos fundamentais da iconografia cinematográfica brasileira, servindo como uma tomada inspiradora para a elaboração narrativa do cinema nacional.

mulher<sup>14</sup> está parada no meio da estrada, em suave contraluz. A câmera avança em sua direção, iniciando um movimento de 360° em torno dela. Ao avançar no movimento circular, a câmera desce, mostrando a saia e os pés (nos primeiros 180° e volta a subir quando conclui os outros 180°). Ao concluir o movimento, a câmera para, a mulher se prepara e segue caminhando pela estrada, de cabeça baixa. A câmera mantém a mesma distância ao acompanhá-la. Depois de alguns metros, ela deixa a estrada, saindo para o lado esquerdo da estrada e a câmera continua na estrada. Ela avança um pouco mais e depois também se vira para a esquerda, onde enquadra parte da cerca de arame e madeira. A câmera continua seguindo da esquerda para a direita, obedecendo à linha horizontal da cerca, até o movimento brusco que marca o momento em que inicia o movimento contrário da direita para a esquerda. A câmera voltará o caminho e enquadrará a mulher que está abaixada, com as mãos e cabeça apoiadas na cancela de entrada de uma propriedade. A câmera enquadra a mulher 1 da metade das costas para cima em primeiro plano; em segundo plano há vegetação iluminada com luz direta e dura. A câmera uma vez mais avança para cima dela, enquadrando o seu corpo da cabeça até os joelhos. O plano é dotado de uma complexidade, se comparado com a maior parte dos planos do filme, em regra executados com a câmera em algum tipo de suporte. Neste caso, a câmera é ritmada pelo tempo da ação da atriz em que, permitam-nos parafrasear Maurice Merleau-Ponty: “O fotógrafo emprega seu corpo”<sup>15</sup>.

Aprofundando nesta paráfrase, seria possível extrair a passagem em que Bourdieu, ao se dedicar ao tema das disposições corporais, evoca uma referência tão cara ao nosso espaço de reflexão acerca da memória<sup>16</sup>: “Poder-se-ia, deformando a palavra de Proust, dizer que as pernas, os braços estão plenos de imperativos adormecidos”<sup>17</sup> (BOURDIEU, 2009, p. 114). É como se Edgar Brazil, por meio destes movimentos, evocasse – para usar as ideias de Bourdieu -, todo um sistema do qual faz parte. O movimento de seu corpo está alicerçado naquilo que, mais adiante, aprenderemos com

---

<sup>14</sup> 14’37”

<sup>15</sup> Na passagem completa contida em *O olho e o espírito*, o autor diz: “O pintor ‘emprega seu corpo’, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como um Espírito pudesse pintar. Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimentos” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 278).

<sup>16</sup> A sistematização dos signos que Gilles Deleuze faz a partir do livro *Em busca do tempo Perdido*, de Marcel Proust, fornece elementos fundamentais para nossa construção acerca da memória.

<sup>17</sup> O recurso às ideias de Pierre Bourdieu nos apresenta o diálogo com aquela que poderíamos de chamar de memória incorporada, um outro tipo do qual fazemos uso para construir nosso argumento teórico-analítico. O saber incorporado é parte constitutiva do esquema bourdieusiano de memória.



Michael Baxandall, a chamar de *troc* cultural. Há critérios e formas da operação do equipamento que orientam a disposição do corpo. É curioso notar, considerando esta argumentação, o plano que enquadra uma estrada de terra<sup>18</sup>. A mulher entra no quadro, sem foco, no início do plano. Uma criança vai para o meio da estrada com um filhote de cachorro nas mãos. A câmera então inicia o movimento, acompanhando a mulher que caminha em direção à criança. A câmera, ao iniciar o movimento, inicia o reenquadramento. Agora, os pés dela estão no quadro. Ela faz um carinho na cabeça da criança e se abaixa para ver de perto o cachorro. A câmera, então, bruscamente, faz um movimento para a direita, em direção à cerca de madeira e conclui o movimento numa planta, parecida com as que conhecemos popularmente no Brasil como dente-de-leão. Apesar do movimento brusco, o foco é preciso no pequeno vegetal, com fundo desfocado, o que chama a atenção por ser uma das poucas passagens de mudança de foco durante o movimento. Numa comparação desse plano com o anteriormente citado, poderemos notar a recorrência de certos traços indicativos de um jeito próprio de corpo praticado por Brasil. O modo como a câmera sai para a lateral, após acompanhar a ação dos personagens é similar. As posturas da câmera são correlatas, de modo geral, como o tempo dos passos. A comparação do primeiro dos dois últimos planos, caracterizado por um movimento circular em torno da personagem poderá ser comparado com os movimentos da mesma natureza executados por Dib Lutfi (analisado na sessão seguinte), sendo possível notar as diferenças entre as câmeras operadas por estes dois fotógrafos. Há características, na fotografia de Brasil, nestes planos citados, percebidas especialmente pelo modo como os personagens são enquadrados (parcialmente) e pelas bordas da imagem, que revelam a partida brusca do repouso, bem como uma instabilidade resultante da operação da câmera com a mão.

Poucos planos, na fotografia de Brasil, fogem deste padrão de movimentos bruscos quando o trabalho de cinematografia está a serviço da ação dos personagens. Isto fica ainda mais acentuado quando há mais de um personagem na cena, levando-nos a considerar a participação dos usos corporais na elaboração de seu pensamento imagético. Para finalizar esta seção em mais uma referência aos argumentos de Bourdieu, cotejamos a sua ideia acerca das disposições corporais com a memória que emerge desta experiência

---

<sup>18</sup> 38'03''

fotográfica de Brazil. Ao tratar do modo como as crenças são manifestadas corporalmente, ele faz uma asseveração instigante à nossa investigação:

“Todas as ordens sociais sistematicamente tiram proveito da disposição do corpo e da linguagem para funcionar como depósitos de pensamentos diferidos, que poderão ser desencadeados à distância e com efeito retardado, pelo simples fato de recolocar o corpo em uma postura global apropriada para *evocar* os sentimentos e os pensamentos que lhe são associados, em um desses estados indutores do corpo que, como é de conhecimento dos atores, provocam os estados de alma” (BOURDIEU, 2009, p. 113).

A relação entre técnica de operação de câmera e corpo, notada da fotografia de Edgar Brazil, revela, portanto, um fenômeno de memória que impulsiona a discussão sobre as técnicas corporais na prática do diretor de fotografia. Condicionado pelas possibilidades técnicas que impõem-lhe certos limites, mesmo assim ele consegue pôr em prática esquemas sensório-motores<sup>19</sup> - para usar um termo de Henri Bergson – necessários à sua expressão imagética, que é dotada de memória pelo fato de ser resultante de um processo de acúmulo de experiências vivenciadas pelo corpo, com a câmera. Há a ação da interferência de um contexto social - que envolve a prática/ofício – do diretor de fotografia, de modo geral, sobre a experiência de Brazil. Como discutiremos a seguir, ao nos debruçarmos sobre a fotografia dirigida por Dib Lutfi, essa questão ficará ainda mais clara. É justamente a partir da falta de uso de instrumentos/artefatos de maquinaria, disponibilizando o próprio corpo para o trabalho, que Dib Lutfi irá desenvolver sua cinematografia.

---

<sup>19</sup> Aqui, apresentamos um terceiro tipo de memória que, adiante, será explorado mais detidamente. Ele diz respeito à memória do corpo que, segundo a construção bergsoniana, é efetivada segundo elementos sensório-motores. É o conceito que alicerça a construção de *Matéria e Memória* (2006), do referido autor.

## Câmera, corpo, coreografia e dramaturgia

A câmera nem sempre esteve por entre os atores, movimentando-se ao sabor da ação dos personagens, móvel e flexível, percorrendo variados espaços de cenários ou locações. Citando Alexandre Astuc, Marcel Martin nos faria pensar, inicialmente, no significado desta liberação da câmera, ou seja, o fato de que esta emancipação do equipamento teve grande importância para a história da técnica cinematográfica. Da interlocução com estes autores, tomamos de empréstimo a ideia de câmera como “agente ativo de registro da realidade material” (MARTIN, 2011, p. 33), ao que também poderíamos acrescentar dizendo da contribuição deste papel da câmera, logo do fotógrafo, para a criação da realidade fílmica. E aqui não apenas se tratando do registro de uma realidade dada, mas da construção de uma atmosfera paralela ao real, da qual salta a contribuição do diretor de fotografia, aqui em questão. Retirar a câmera da categoria de puro e simples instrumento de captura passiva das imagens de coisas e pessoas à frente da objetiva, dotando-a de mobilidade, implica em considerar um aspecto da autonomia do diretor de fotografia na construção fílmica. Ainda inspirados em Marcel Martin, em seu breve histórico sobre esta liberação da câmera, o autor assevera, levando-nos mais adiante nesta construção: “Muito cedo, portanto, a câmera deixou de ser apenas a testemunha passiva, o registro objetivo dos acontecimentos, para tornar-se ativa e atriz” (*idem*).

Vista sob este aspecto, a câmera operada por Dib Lutfi, mais do que testemunha, é, o tempo inteiro, ativa, atriz, dramaturgicamente. A relação entre corpo e solução prática serão ainda mais intensificados quando considerarmos tomadas como o sexto plano de *Os Deuses e os Mortos*<sup>20</sup>. Iniciado com um *close* de ombros, o plano já inicia com a câmera em movimento, acompanhando o personagem que sai do banheiro com uma toalha no ombro, utilizando-a para enxugar o rosto. A câmera acompanha o personagem e depois de alguns segundos, quando ele inicia a fala, um segundo personagem entra em quadro. A câmera então recua e assume a posição para filmá-los de costas diante do espelho. A câmera mantém o enquadramento de modo a evitar contraluz que vem da janela lateral que ilumina o interior do banheiro. Os dois saem do primeiro espaço do banheiro e, ali, a câmera passa a acompanhar o segundo personagem por alguns

---

<sup>20</sup> 05'11''

segundos, até que o primeiro personagem volte ao quadro. A câmera acompanha o ritmo dramático e encerra o movimento no exato momento em que o primeiro personagem conclui o diálogo. O plano suscita a reflexão a respeito do que o próprio Dib Lutfi dissera sobre proximidade da câmera em relação aos atores, à ação: “O que eu mais gostava era de fazer a câmera na mão porque a gente estava participando direto, né? Estava lá dentro da coisa. Não era coisa ensaiada, vamos lá de novo e tal. Acontecia” (A CÂMERA, 2011). O que também faz com que utilizemos uma outra referência a entrevista concedida pelo fotógrafo, como o fizera em *Iluminados*, dirigido por Cristina Leal. Ali, Lutfi falava sobre sua preferência em trabalhar com a câmera na mão, em vez de utilizar o *steadicam*, pois a estrutura deste acessório impediria a aproximação muito intensa dos personagens. A câmera operada na mão, para ele, vai onde o *steadicam* não permite ir (ILUMINADOS, 2007).

Somamos a isso, o fato de que por mais que seja feita a marcação de uma cena, é o *time* dramático, envolvendo os atores, o cenário e os diálogos, quem dita o ritmo da câmera, que percorre um caminho particular dentro do ambiente, deixando de enquadrar janelas que iluminam o espaço (evitando superexposição) e priorizando sempre os atores. Poderíamos, inclusive, considerando esta característica recorrente notada no primeiro plano destacado nesta seção, que “a câmera acompanha a ação dos personagens conforme eles entram e/ou retornam ao quadro”.

A complexidade da movimentação resultante exige uma detalhada descrição, por sua vez uma estratégia necessária à apreensão das características de uma câmera que, para usar a expressão de Philippe Durand, procura manter o “ator dentro de um retângulo” (DURAND, 1974, p. 27). A relação entre o olho e o visor, neste caso, é necessariamente intrínseca ao movimento do fotógrafo no espaço. Tomando de empréstimo uma outra ideia testificada por Durand, há, na fotografia de Lutfi um “deciframento” (*idem*, p. 50), uma “apreciação dos espaços” (*idem*, p. 55). Esta interpretação, feita com o corpo deslocando-se pelo espaço, sucede uma marcação de cena e, em alguns casos, até um ensaio, como testemunháramos no trecho do filme *Iluminados* (2007)<sup>21</sup>, em que a diretora Cristina Leal faz uma proposta a seis diretores brasileiros de fotografia. A ideia é que cada um deles faça a fotografia de uma mesma cena. Ou seja, concebam a luz, o movimento de câmera, a decupagem da cena se for o

---

<sup>21</sup> *Iluminados*. Direção: Cristina Leal. 2007. Brasil.

caso, ou mesmo a direção da câmera, se a opção fosse por um plano-sequência. É a escolha que Lutfi faz. A opção de Lutfi – que parece resumir um procedimento padrão – é se aproximar dos atores a fim de marcar a posição dos personagens, seus gestos e movimentos, como que decifrando os caminhos espaciais a serem percorridos pela/com a câmera. Há uma pré-definição do rumo, do tempo, da direção do que Durand chama de “trajetórias” da câmera:

“As trajetórias, cujas modalidades são consideravelmente variadas e suavizadas em virtude dos meios técnicos modernos ou de certas estéticas que utilizam a câmera no ombro ou na mão, favoreceram a noção de plano móvel. A rigor, não há uma escala de planos, de composição da imagem, de ângulos de tomadas, etc., enquanto marcações fixas. O plano passa a ser o registro, conforme uma circulação incessante, da realidade viva<sup>22</sup>” (DURAND, 1974, p. 177, tradução nossa).

Como uma extensão do corpo, a câmera de Lutfi está no ombro, na maior parte dos planos do filme. Presa ao corpo, o fotógrafo entra num jogo com os outros corpos em cena, a exemplo de uma coreografia, em que a câmera é intencionalmente deslocada para acompanhar os passos dos personagens. Tais características são testificadas pelo comportamento da câmera no plano<sup>23</sup> em que a câmera acompanha a ação dos personagens conforme eles entram e/ou retornam ao quadro, bem como faz uso de um movimento de (semi) circularidade para contornar os personagens. Neste plano, a câmera acompanhará o deslocamento dos personagens conforme executam as ações, como o faz ao manter sempre enquadrada a mulher que caminha na direção do Coronel para ouvir o que ele diz. Depois disso, o acompanhamento priorizará o próprio Coronel (que tem uma ave nas mãos) que caminha em direção a ela para dizer que a acolhe na Fazenda – depois da morte do marido. Haverá ainda outro deslocamento sincrônico entre a câmera e a ação depois que o Coronel recuar um pouco e a câmera encontrar campo para enquadrar novamente a viúva, assumindo posição para enquadrá-la. Em torno dela, a câmera faz um movimento semicircular (180°). Este movimento cumpre o papel de revelação do cenário e reenquadra o outro personagem que estava fora do quadro. O movimento da câmera

---

<sup>22</sup> “Les trajectoires, dont les modalités se sont considérablement variées et assouplies en raison des moyens techniques modernes ou de certaines esthétiques qui utilisent la caméra à l’épaule ou à bout de bras, ont favorisé la notion de plan mobile. A la limite, il n’y a plus d’échelle de plans, de composition d’image, d’angles de prise de vues, etc., en tant que repères fixes. Le plan devient l’enregistrement, selon une circulation incessante, de la réalité vive”.

<sup>23</sup> 11’34’’

prioriza os envolvidos na ação, apresentando cada personagem a seu tempo, como que enfatizando cada um deles no raio de ação.

Observaremos, após a descrição de um plano como este, que mesmo com a marcação da cena e/ou a disposição pré-definida dos atores no espaço, a relação câmera x operador é dotada de certa autonomia. Com a ajuda de Michel Chion pensaríamos nesta questão a partir de uma expressão que o autor utiliza: “o desejo da câmera”<sup>24</sup> (CHION, 2012, p. 25, tradução nossa). É como considerar, ao utilizar tal expressão, o aspecto criativo da operação da câmera, para além de um simples controle de fotometria ou enquadramento rígido. O que faria muito sentido na ocasião presente, dedicada ao aspecto coreográfico da fotografia. O mesmo autor estimula a reflexão ao sintetizar o caminho percorrido pela liberação da câmera ao longo do tempo, instigando-nos ao dizer que: “No início do cinema, o movimento de câmera era puramente objetivo e funcional, brusco e sem graça, sem a intenção coreográfica ou musical que daríamos hoje”<sup>25</sup> (CHION, 2012, p. 33, tradução nossa). Mas alerta-nos quanto às condições deste movimento, aparentemente preocupado com uma prática fortuita do movimento da câmera. Lançando-se sobre a cinematografia mundial, ele perceberá as características de uma “coreografia giratória” (*idem*, p. 30).

Para não perder de vista a materialidade fílmica, talvez mereça destaque o comportamento da câmera em dado plano<sup>26</sup>, executado em seis tempos, a partir da lógica de acompanhamento da ação dos personagens conforme entrada e/ou retorno ao quadro. A observação do plano resultará na constatação de um movimento que sai de um *close*, mudando o ângulo de ataque a ponto de descer ao nível do chão, para enquadrar o personagem que se abaixa para pegar uma garrafa, e na sequência, acompanhar uma segunda personagem feminina que mudará de espaço e, por fim, será enquadrada em *close* (de perfil), de modo que a mesma mulher enquadrada inicialmente no plano termine em segundo plano. Pelas imagens abaixo destacadas, percebemos que a mesma personagem que aparecia no início do plano, agora está em segundo plano e a câmera bem mais alta em relação à posição inicial da tomada, exemplificando a movimentação feita pela câmera.

---

<sup>24</sup> “Le désir de la caméra”.

<sup>25</sup> “Au début du cinéma, le mouvement de la caméra était purement objectif et fonctionnelle, brusque et sans grâce, sans l’intention chorégraphique ou musical qu’on y mettrait aujourd’hui”.

<sup>26</sup> 12’52”



Frame 1 – primeiro fotograma do plano



Frame 2 - último fotograma do plano

Este plano é sugestivo para pensarmos a reflexão disparada pela expressão de Michel Chion, pois a câmera executa um longo movimento de circularidade em torno da banheira na qual o personagem que fora atingido por tiros recebe os primeiros socorros. A postura giratória, neste caso, é estimulada pela chegada de novos personagens à cena. O movimento é destacável ainda na medida em que o operador sobe um pouco mais a câmera para ganhar espaço para variar a angulação da câmera e deixá-la levemente de cima para baixo, como acontece no final do plano. A câmera de Lutfi, que procede na efetivação de avanços ou recuos em relação aos personagens, não pratica uma mera coreografia giratória, mas um movimento carregado de sentido fotográfico. O que necessariamente, no nosso caso, significará considerar a instrumentalidade envolvida nesta construção imagética. O corpo do fotógrafo está em cena; e a câmera está no ombro do fotógrafo.

Dedicando-se ao tema do pensamento e da consciência, Roger Bartra, ajudará a tratar desta relação entre técnica e corpo. Suas indagações sobre a consciência, a partir de alguns estudos da neurociência, perseguem respostas em torno da complexidade do funcionamento neuronal, colocando seus conhecimentos antropológicos e sociológicos a serviço da compreensão deste órgão historicamente estudado biologicamente e de forma mais aprofundada pelas neurociências. E inicia a abordagem do tema a partir de uma pergunta: “a consciência, a linguagem, a inteligência são fruto da cultura ou estão marcados geneticamente nos circuitos neuronais?”<sup>27</sup> (BARTRA, 2007, p. 20, tradução nossa). Para extrair do autor uma primeira ideia fundamental, ao citar o neurocientista Gerald Edelman, Bartra diz que não há uma matéria ou substância pensante separada do

---

<sup>27</sup> “¿la conciencia, el lenguaje y la inteligencia son un fruto de la cultura o están estampados genéticamente en los circuitos neuronales?”

corpo (BARTRA, 2007, p. 21). A passagem sugere a busca por outra definição, igualmente indispensável, e que diz respeito ao conceito de exocérebro, fundamental à construção de Roger Bartra, que ele apresenta ao tomar as palavras do filósofo Colin McGinn, assim definindo-o: “McGinn imagina um organismo cujo cérebro, em vez de estar oculto dentro do crânio, está distribuído fora de seu corpo como uma pele”<sup>28</sup> (*idem*, p. 24), complementando tal definição com a ideia de que este exocérebro se aplica por “mecanismos culturais e sociais”<sup>29</sup> (*idem*, p. 26, tradução nossa). O que para um estudo acerca da prática de um fotógrafo é intrigante, ainda mais quando notamos que a sua linguagem é materializada a partir da conjunção de instrumento, jogo de corpo e entorno cultural, como no caso de Dib Lutfi. Na reunião de planos reunidos em torno do traço característico de uma câmera dramaturgic, notamos a interação do diretor de fotografia com o espaço em que desenvolve seu trabalho. O fotógrafo, considerando a ideia de Bartra que toma o cérebro com uma espécie de pele, dispõe-se, então, de maneira sensível ao entorno onde se desenvolve seu fazer. É este mesmo autor quem aponta caminhos para conduzirmos a reflexão nesta direção:

“A existência de um exocérebro nos conduz à hipótese de que os circuitos cerebrais têm a capacidade para usar, em suas diversas operações conscientes os recursos simbólicos, os signos e os sinais que se encontram no ambiente, como se fossem uma extensão dos sistemas biológicos internos”<sup>30</sup> (*idem*, p. 63, tradução nossa).

Utilizando a investigação de Bartra como ponto de partida, encontraremos motivação para compreender que ao modo da evolução linguística do homem – que ele utiliza como base para tratar da contribuição do entorno cultural no desenvolvimento fisiológico do homem – há um contexto extracorpóreo que é incorporado pelo fotógrafo. Mais do que isso, a postura dramaturgic da câmera é uma espécie de exteriorização de lembranças plasmadas em forma de movimento. Os conhecimentos técnicos, as informações tecnológicas, o aperfeiçoamento estético, o diálogo com outros trabalhos artísticos que cercam o diretor de fotografia são por ele incorporados/somatizados, materializados nesta extensão da memória em forma de recursos motores. O reforço deste

---

<sup>28</sup> “McGinn imagina un organismo cuyo cerebro, en lugar de estar oculto dentro del cráneo, está distribuido fuera de su cuerpo como una piel”.

<sup>29</sup> “mecanismos culturales y sociales”.

<sup>30</sup> “La existencia de un exocerebro nos conduce a la hipótesis de que los circuitos cerebrales tienen la capacidad para usar en sus diversas operaciones conscientes los recursos simbólicos, los signos y las señales que se encuentran en el contorno, como si fueran una extensión de los sistemas biológicos internos”



argumento, com as ideias de Roger Bartra, são condutoras às teses bergsonianas acerca das formas da memória. O encontro promovido entre estes dois autores, em últimas consequências, possibilita um esforço que resulta na convergência entre a experiência corporal – enquanto exteriorização de sensações – e a própria ideia da memória. A aproximação torna-se possível quando lemos Henri Bergson asseverar ideias da seguinte natureza:

“Mas já agora podemos falar do corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro. Enquanto meu corpo, considerado num instante único, é apenas um condutor interposto entre os objetos que o influenciam e os objetos sobre os quais age, por outro lado, recolocado no tempo que flui, ele está sempre situado no ponto preciso onde meu passado vem expirar numa *ação*. Consequentemente, essas imagens particulares que chamo mecanismos cerebrais *terminam* a todo momento a série de minhas representações passadas, consistindo no último prolongamento que essas representações enviam no presente, seu ponto de ligação com o real ou seja, com a *ação*” (BERGSON, 2006, p. 84).

Daí compreender-se que a expressão estética de Dib Lutfi se dá pelo próprio corpo, reunindo, nele mesmo, um cabedal mnemônico de informações incorporadas ao longo da prática fotográfica. Lutfi utiliza a instrumentalidade, reforçada e intensificada pela ação corporal que o ajuda a solucionar as solicitações impostas pelo contexto da realização. A solução prática, reveladora de sua intencionalidade criativa, está necessariamente associada ao modo como o corpo associa-se à câmera, com o objetivo de construir o volume plástico de que é feito o plano. Este resultado plástico, por sua vez, plasma um conjunto de informações passadas e que se estendem no próprio corpo, como prolongamento tanto da instrumentalidade quanto das próprias sensações passadas.

Por fim, ainda reiteraremos o que temos chamado de participação dramatúrgica da câmera, a partir de um dos planos mais emblemáticos do filme, devido não apenas ao movimento da câmera conforme a atuação dos atores, como também à própria trajetória da câmera. O plano<sup>31</sup> é caracterizado por um movimento que enquadra os personagens sentados em torno da mesa, em plano conjunto. Depois de 53 segundos parada, operada o tempo todo na mão, a câmera inicia o primeiro movimento para acompanhar a ação do personagem principal do plano e não mais parar. A lógica da movimentação é regida pelo deslocamento do personagem principal, não sem interagir com as ações que se desenrolam dentro do plano, a exemplo do movimento brusco realizado quando a

---

<sup>31</sup> 1h02'10''

personagem, em transe, cai no chão. A segunda característica notada – referente à mudança acentuada na trajetória – se dá quando um dos personagens socorre a mulher e a leva para o interior de um dos quartos da casa. Na continuidade do plano, notaremos os recuos de câmera que objetivam uma adequação à disposição dos personagens no quadro. Antes que o plano termine, por exemplo, a câmera faz um movimento de recuo para aumentar o campo da imagem, enquadrando também os outros cinco personagens que assistem a personagem socorrida.

Os traços da movimentação da câmera operada por Lutfi caracterizam, em muitas passagens do filme *Os Deuses e os Mortos*, uma quase coreografia giratória, à qual conferimos destaque segundo a atuação do corpo do diretor de fotografia. Está em questão, nesse caso, a disposição somática praticada por Lutfi, que é condutora, por sua vez, de um fio narrativo específico construído pela câmera. O próprio corpo do operador do equipamento ganha contornos de instrumento, adequado às circunstâncias fílmicas e condizente com um grupo de características que se repetem ao longo das extensas sequências construídas por planos-sequências. A grande duração das tomadas idealizadas por Ruy Guerra, a propósito, favorecem a investida de Lutfi, pois o tempo estendido propicia o deslocamento espacial do conjunto câmera-corpo.

A espacialidade é condição fundamental para essa relação entre corpo e a cinematografia desenvolvida por Lutfi. Não será demais percorrer, sinteticamente, as passagens pertinentes ao perfil desse diretor de fotografia, conhecido no Cinema Brasileiro, como grua humana, dado à habilidade de operação da câmera com a mão, sem o suporte de artefatos/instrumentos estabilizadores dos movimentos feitos com equipamento. Em vez da fixação em tripés, *steadicams*, trilhos, carrinhos, a câmera utiliza o mesmo espaço utilizado pelo elenco, imprimindo um ritmo ao sabor dos passos e segundo o amortecimento facilitado pelas articulações das pernas. À luz da natureza das problematizações apreendidas do modo de fazer sociologia de Marcel Mauss, compreendemos este fenômeno como o do aprendizado de um corpo que, pelas experimentações e repetições de procedimentos, dá forma a disposições corporais. O corpo de Lutfi é o resultado de adequações necessárias às condições das realizações fílmicas de que participou. Basta considerarmos a quantidade de filmes em que trabalhou durante o período do Cinema Novo (entre as décadas de 1960 e 1970). Uma breve caracterização desse período evidenciará um contexto de produção em circunstâncias limitadas quanto às condições da realização: baixos orçamentos resultando em infra-

estruturas limitadas. A ausência de sofisticados acessórios propícios à movimentação da câmera resulta, ao nosso ver, na fisionomia de um corpo que, mediante as impossibilidades, aperfeiçoa um jogo de corpo autêntico e que configurará um traço de autoria na prática fotográfica. O corpo de Lutfi, dotado de disposições adquiridas, traduz um fenômeno de memória plasmado em imagens. A análise detida dos planos de *Os Deuses e os Mortos* nos remete não apenas a um passado histórico, mas à atualização recorrente de saberes e práticas.

### **Corpo flutuante e instrumentalizado**

No breve percurso aqui proposto, será possível tratar de um terceiro regime fotográfico, dessa vez constituído pelo fazer do diretor de fotografia Walter Carvalho. Pensando especificamente nos contornos corporais, a partir da observação dos planos do filme *Lavoura Arcaica*, de início diremos que há, nessa ação criativa de Carvalho, a atuação de um corpo que, se comparado aos outros dois regimes até então considerados, se vale de uma instrumentalidade mais elaborada. Trata-se, portanto, de uma cinematografia que resulta em movimentos complexos de câmera, permitindo variações de ângulos de enquadramento, bem como de aproximações/afastamentos de objetos de cena e atores/atrizes. O corpo que até então funcionava como suporte para a câmera, na fotografia de Walter Carvalho – dentro do percurso que nos interessa – é inserido num sistema plástico, tornando-se parte do instrumental gerador de imagens. Por isso mesmo, diremos que o corpo, nesse caso específico, desliza nos cenários e locações por sobre trilhos ou guas. Daí porque, ainda, considerarmos a fisionomia da movimentação da câmera como um conjunto de indícios reveladores de um contexto. Onde se vê, por exemplo, uma imagem resultante de *travelling*, identificamos condições de pensar o processo de transformações ao qual a cinematografia tem sido submetida, num processo de longa duração. Situado num outro momento histórico, dentro da experiência cinematográfica, Carvalho tem ao seu alcance uma infra-estrutura que ressignifica sua prática fotográfica, promovendo acentuadas modificações no modo como o próprio corpo de comporta.

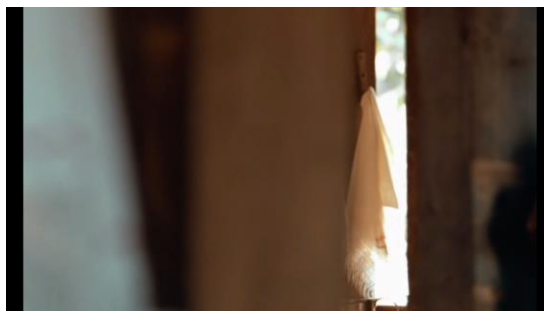
Essas questões, sumariamente apresentadas até aqui, começam a ganhar maior relevo quando propomos o destaque imagético. Num primeiro plano<sup>32</sup> extraído de

---

<sup>32</sup> 56'39''

Lavoura Arcaica, notaremos a postura de uma câmera que, em movimento de *travelling* vertical descendente, percorre a área de um relógio de parede iluminado com luz suave, em segundo plano. O movimento será complexificado com o surgimento de um novo elemento no quadro, na parte inferior, acompanhado de mudança de foco para o primeiro plano, enfatizando o reflexo de personagem numa peça metálica. Os elementos plásticos da imagem se completam com um contraste acentuado, resultando em fundo bastante escuro. Apesar da força do contraste, o que solicita maior ênfase, em nosso caso, é a sutileza com que a câmera percorre os objetos filmados. Apesar de a movimentação contínua no início do plano, a sequência da tomada revela o pequeno ajuste que a câmera faz.

A análise desse aspecto da movimentação ganha outro reforço com um segundo plano<sup>33</sup> dotado de ainda mais elementos tradutores da sutileza que temos em vista. Nele, a câmera faz um movimento de *travelling* suave para a direita, enquadrando o interior da cozinha, por uma fresta larga da porta, com foco seletivo no pano de prato pendurado na parede.



Frame 3 – início do plano

O primeiro tempo da tomada termina quando a personagem que interpreta a mãe é também enquadrada de costas, em plano médio. Se somará a esse primeiro movimento um ajuste de *tilt*<sup>34</sup>, para baixo, enquadrando o movimento que ela faz com as mãos ao preparar a farinha de trigo. A câmera não para o movimento ao longo do plano. Nessa segunda parte, o movimento é associado com o *travelling* para a direita, buscando manter o enquadramento. Há uma contraluz que ilumina a farinha, dando-lhe volume e dimensionalidade. O plano encerra com o movimento de fechamento, aparentemente, de uma porta, em primeiro plano que escurece a imagem aos poucos. O contexto do plano

---

<sup>33</sup> 58'19''

<sup>34</sup> Movimentação da câmera, sobre a base tripé, normalmente, de cima para baixo ou vice-versa.

dá margem para a curiosidade do sincronismo da ação. A tomada utiliza recursos de *travelling* e *tilt* associados a ajustes sutis de enquadramento.

A consideração dos dois primeiros regimes fotográficos que analisamos anteriormente servirá de parâmetro para avaliarmos o sentido da câmera operada por Carvalho. Se comparados aos movimentos resultantes das fotografias de Brazil e Lutfi, com ênfase na expressão corporal envolvida no ato fotográfico, notaremos uma sutilização nos gestos que envolvem a operação da câmera. Sobre isso, propomos pensar a respeito da maneira como Carvalho sintetiza um conjunto de experiências condicionantes/condicionadoras de sua criação. As disposições adquiridas em sua trajetória – pensando em termos de *habitus*, segundo a compreensão de Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 2008, p. 164) – são, por um lado, definidas por um saber fazer e, por outro, definidoras de uma composição plástica. Na experiência de Carvalho, identificamos, portanto, o consórcio entre *habitus* e uma memória do corpo. O mesmo conjunto de técnicas e saberes que informara Brazil e Lutfi, resvala na construção de Carvalho. Ele planifica tanto as ideias exigidas pelo roteiro quanto o grupo de práticas amadurecidas e elaboradas pela cinematografia. É justamente nesse repertório de saberes que, em outras palavras, Michael Baxandall chamará de *troc* cultural (BAXANDALL, 2006, p. 104), que os fotógrafos estão inseridos, ora retirando padrões, ora redimensionando a sua expressão.

Situado num contexto instrumentalizado, Carvalho ampliará a ideia de corpo utilizada na direção de fotografia. Não apenas o seu, mas outros corpos estarão envolvidos nessa outra configuração de saber incorporado. Em muitos momentos, esse diretor de fotografia fará uso da instrumentalidade para promover variações e até mesmo inovações. É de bom tom trazer para próximos desses argumentos o plano<sup>35</sup> executado apenas com luz e projeção de sombra na parede, atando como elementos narrativos. Numa primeira parte da tomada, as sombras e luzes projetadas se movimentam; na segunda, a fonte de luz é que é movimentada. A câmera inicia o plano com um breve movimento de baixo para cima (*tilt*) acompanhando o movimento da sombra do menino na parede. Ele se levanta e fica de pé, parado. Pelo movimento da sombra, vê-se que ele pega um objeto (aparentemente um terço) eleva-o, para depois coloca-lo no pescoço. As sombras de folhas e galhos balançam na parede em torno do menino. A câmera dá

---

<sup>35</sup> 20'15''

prosseguimento ao movimento inicial de *tilt*, de baixo para cima, para acompanhar o movimento de projeção da sombra do menino que agora ergue os braços. Pela forma da mudança da posição da sombra, há uma modificação na posição da fonte de luz, de baixo para cima. É como se a fonte de luz saísse da horizontal para a vertical. Trata-se de um efeito de luz criado para a narrativa, o que é possível executar com auxílio de instrumentos de maquinaria. Ao final do plano, a luz aparente desaparece completamente do quadro, restando uma iluminação tênue, que permite visualizar as pinturas no alto da parede. Pela sequência, perceberemos que este efeito tem a intenção de mostrar que o menino parte para um vôo até a igreja.



*Frame 4* – Primeira parte do plano



*Frame 5* – Segunda parte do plano  
(mudança na posição do refletor)

O que antes, no nosso breve recorte, estava limitado à ação da câmera, agora ganha em complexificação numa operação que envolve as fontes de luz. O plano é consideravelmente exemplar da variação proposta por Carvalho sobre o *troc* cultural que alicerça a sua experiência. Abrindo parêntese para informar sobre a importância do elemento ‘luz’ em sua composição plástica, podemos dizer de como seu repertório é reorganizado com essa operação na fonte de luz, de uma forma não convencional. Os limites do corpo, portanto, se ampliam em número e possibilidades. Tanto pode a câmera percorrer mais espaços, quanto também os próprios instrumentos de suporte à construção fotográfica. O vôo do menino é exemplo disso, justamente por ser ocasionado por uma manipulação que resulta num efeito especial. Além disso, a projeção da sombra da criança na parede nos faz pensar na própria possibilidade do deslocamento do corpo acima do nível do chão.



*Frame 6*  
câmera enquadra alto da árvore



*Frame 7*  
câmera enquadra galhos e folhas



*Frame 8*  
Plano conjunto final

Os três *frames* foram retirados de um mesmo plano<sup>36</sup> de *Lavoura Arcaica*. Pelas características do plano, o movimento é executado com o recurso de uma grua, considerando-se que a tomada é iniciada numa composição do alto de uma árvore - por entre os galhos - e finda num plano conjunto sob a árvore, com o tronco da mesma árvore em primeiro plano. Esta variação se dá de forma estável e harmônica. Subdividimos o plano em três tempos, buscando melhor apreender o comportamento da câmera. Primeiramente, num plano geral de cima de uma árvore, a composição contempla a parte alta do tronco, além de galhos e folhas, em primeiro plano desfocado (usados como moldura). Em segundo plano, o pai, Pedro e André (ainda crianças), uma vaca e parte de um lago. A imagem tem muita profundidade de campo. Os personagens caminham em direção à árvore. No segundo dos tempos que identificamos, assim que o pai aponta para o alto da árvore, de longe, é iniciado o movimento de câmera, numa associação de perda de altura com movimento da direita para a esquerda. Durante essa descida, a câmera passa bem próximo a galhos e folhas e faz um movimento sutil de *tilt*, de baixo para cima, enquadrando os galhos em contraluz aparente e incidente na objetiva, resultando em *flare*<sup>37</sup> no quadro e superexposição. Na continuidade do movimento, a câmera faz o movimento de *tilt*, de cima para baixo, retomando o enquadramento adequado à fotometria inicial, para terminar este segundo tempo num plano conjunto que enquadrará os animais no pasto, um pouco acima do nível dos bois e vacas. Já o terceiro tempo do plano, caracteriza-se por um movimento de panorâmica, da esquerda para a direita, enquadrando os três personagens que, a esta altura, já estão sob a árvore, com o tronco da mesma árvore em primeiro plano. A tomada continuará num *travelling*, da

---

<sup>36</sup> 46'58''

<sup>37</sup> defeito ótico ocasionado pela incidência de luz diretamente na lente da objetiva da câmera. Na maioria das vezes, a forma hexagonal do diafragma é projetada no sensor e esta forma é visível na imagem obtida.

esquerda para a direita, passando pela árvore, indo em direção ao outro lado para findar o plano com o enquadramento do pai e dos dois filhos. Nesta parte final, a câmera chega a enquadrar dois animais no pasto ao fundo e faz novo movimento de panorâmica, da direita para a esquerda, para manter pai e filhos em segundo plano, com parte da árvore em primeiro plano desfocado. A profundidade de campo é grande.

O recurso do que adotamos sob a ideia de uma etnografia fílmica nos dá instruções e direcionamentos para as indagações possíveis a serem lançadas sobre o objeto de nossa análise. Existem duas possibilidades para a realização de um plano como esse acima citado: uma grua com cabeça hidráulica, suportando uma câmera operada eletronicamente por controle remoto, ou uma grua de grandes dimensões com um operador de câmera. Num ou noutro caminho caberá a ideia de extrapolação dos limites convencionais do corpo. Poderá ser o corpo, a partir da primeira ideia, por exemplo, projetado à condição mecanizada, dando condições de tomadas versáteis que iniciam no alto de uma árvore e encerram no nível da base do tronco; pode o mesmo corpo, também, percorrer o espaço entre os galhos e o chão. O plano que encerra essa seção, portanto, dá margem para pensarmos num percurso de sutilização dos gestos, ocasionada pelas alternâncias e ressignificações sofridas pelo corpo num processo sócio-histórico. Localizado num período de mais possibilidades técnicas, o corpo de Carvalho tende ao abrandamento das investidas da câmera. Os imperativos adormecidos, conforme citado na leitura que Bourdieu propõe sobre a obra de Proust, parece ganhar contribuições para seu melhor entendimento. O corpo age reagindo; evoca para criar, segundo uma lógica criativa em si.



## Considerações finais

O caminho da reflexão nos aproxima de certa ideia da qual nos valem nessas considerações finais, para entender o conjunto desses três fotografos – objetos da análise. Ao nosso ver, se trata de três diferentes processos de moldagem de corpos. Fora Catherine Malabou (2000) a responsável por incutir essa ideia em nossa investigação, contribuindo para o amadurecimento dos argumentos em favor de uma compreensão acerca das variações de expressão do corpo na cinematografia. Ao construir a ideia de plasticidade, a autora fala da condição que uma coisa tem de receber ou atribuir forma<sup>38</sup> (MALABOU, 2001, p. 9, tradução nossa). O deslocamento conceitual aqui proposto é livre e localiza o corpo num conjunto ainda composto pela argila ou mesmo pelo plástico. A exemplo do que acontece com essas duas matérias, o corpo também está vulnerável à ação de ferramentas, nesse caso sociais. Se retomamos o percurso até aqui feito, diremos que a necessidade de desenvolver uma grua de madeira, moldou o corpo de Edgar Brazil. Da mesma forma, porém por outros caminhos, fora o contexto de limitações materiais o responsável pelos delineamentos corporais de Dib Lutfi, assim como uma mais variada estrutura de produção cinematográfica favorecera a experiência fotográfica de Carvalho.

Ao nos associarmos com as ideias de Michael Baxandall, a partir do que chama de *troc* cultural (BAXADALL, 2006, p. 104), será possível notar que está neste escambo cultural estabelecido com o ambiente visual-imagético que cerca e condiciona o fotógrafo, as caracterizações e indícios de um fenômeno de memória. Dizer, portanto, de uma memória criativa que se expressa nos limites do corpo é considerar que um vasto repertório de soluções práticas dura e se prolonga nas posturas criativas destes diretores de fotografia.

De certo modo, esta possibilidade apontada por Baxandall é o que nos ajuda a identificar uma memória técnica na inventividade de Edgar Brazil; ou a memória manifestada na câmera operada por Dib Lutfi; do mesmo modo, permite-nos também tratar de uma memória de movimentos de câmera nos planos fotografados por Walter Carvalho. A estrutura teórico-metodológica de orientação sociológica que nos informa, permite, por fim, estabelecer a liga de aproximação entre a experiência corporal e a memória. A observação de dados mecanismos culturais junta-se à consideração de acontecimentos e/ou condições sociais, a fim de dar acesso aos entrelaçamentos

---

<sup>38</sup> “Réception et donation de forme”.

sugeridos nos planos filmados. É nisso que sustentamos a investigação reveladora dos elementos de inventividade utilizados por Brazil na construção de seus artefatos, ao se apropriar de conhecimentos técnicos de outras áreas e que serão utilizados na composição de imagens. Está alicerçado nisso, também, o procedimento que nos ajudará a delinear uma certa ordem social que dá sustentação ao modo como a câmera de Lutfi se movimenta pelos cenários, já que sua maneira de operar a câmera está tão marcada por outros movimentos cinematográficos. É este mesmo princípio que direciona nossa alteração acerca do modo como a fotografia de Walter Carvalho é constituída de traços construídos historicamente no modo de lidar com possibilidades de movimentação da câmera e dos artefatos que constituem a cinematografia. É curioso observar, por fim, a participação corporal neste breve percurso de direção de fotografia: um corpo que protagoniza fenômenos distintos de memória e que findam em resultados plásticos igualmente diversos. Consideramos a imagem obtida pelo diretor de fotografia no cinema, portanto, como um ponto de encontro do corpo e da memória, sintetizando processos e mecanismos culturais e sociais.

## Referências

A **CÂMERA** de **Dib Lutfi**. Direção: **William de Oliveira**. Documentário. Brasil. 53min66. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p9Ggo3ibHAo&list=PLCE8776C8089BD430&index=1>>. Acesso em: 23 de março de 2015. Enviado em 17 de fevereiro de 2011.

**ALEKAN, Henri. Des lumières et des ombres.** Paris: Sycomore, 1984.

**ALLONES, Fabrice Revault d'.** **La Lumière au Cinéma.** Éditions Cahiers du Cinéma: Paris, 1991.

**BARTRA, Roger. Antropología del cerebro: la conciencia y los sistemas simbólicos.** México: FCE, 2007. Colec. Filosofía.

**BAXANDALL, Michael. O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença.** Tradução Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. Coleção Oficina das Artes. Vol. 6.

\_\_\_\_\_. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros.** São Paulo; Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Sombras e Luzes.** Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1997. – (Texto e Arte: 15).

**BERGSON, Henri. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** Coleção Tópicos. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

**BOURDIEU, Pierre. O senso prático.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. **A Distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: Edusp, 2008.

**CARRIÈRE, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema.** Tradução Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

**CHION, Michel. Technique et création au cinema: le livre des images et des sons.** Champigny, France: ESEC Édition 2012.

**DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: lógica da sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. (Estéticas).

**DURAND, Philippe. L'acteur et la caméra.** Editions Techniques Europeennes: Paris, 1974.

**FARIAS**, Edson Silva de. “**Pensando o Brasil em filmes**”. **Anais do XIX Seminário Interno de Pesquisa do Grupo Cultura, Memória e Desenvolvimento – ICS/UnB, Brasília**, 09 a 11 de dezembro de 2015.

**FAURE**, Élie. **De la cinéplastique**. Édition électronique. 1922. Publicado originalmente em *L'Arbre d'Éden*.

**ILUMINADOS**. Direção: **Cristina Leal**. Brasil. 2007. 100 min. Colorido. Depoimentos de: Dib Lutfi, Edgar Moura, Fernando Duarte, Pedro Farkas, Walter Carvalho, Mário Carneiro.

**MALABOU**, Catherine. **Plasticité**. Paris: Éditions Léo Scheer, 2000.

**MARTIN**, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

**MAUSS**, Marcel. **As técnicas do corpo**. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 399-422.

**MELLO**, Saulo Pereira de. **Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto**. In: **POITRAT**, Jacques (org.). **Limite, de Mário Peixoto**.

\_\_\_\_\_. Ver “**Limite**”. Revista USP. 1990. p. 85-102.