

Do Texto a Imagem: Análise da Direção de Fotografia de *Amarelo Manga*¹

Amanda CHAVES²

Filipe FALCÃO³

Universidade Católica de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Neste artigo será discutida e analisada a definição, a relevância e a atuação do diretor de fotografia na construção da narrativa fílmica por meio da representação da emoção vivida por personagens. A partir dos conceitos de pesquisadores da área, será apreciada a direção de fotografia do longa-metragem do cinema pernambucano contemporâneo *Amarelo manga* (2003) para ser verificado como ângulos, planos, movimentos de câmera e escolhas de iluminação auxiliam o roteiro na construção fílmica aumentando a dramaticidade e os conflitos dos personagens existentes na obra audiovisual.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; direção de fotografia; narrativa fílmica; Pernambuco.

INTRODUÇÃO

A produção imagética surge com o aparecimento dos seres humanos. Inicialmente, essa forma de expressão era representada de maneira simples, com tinturas naturais as quais eram gravadas em superfícies. Com os avanços tecnológicos, a partir de técnicas mais incrementadas, surgem outras maneiras de concepção da imagem. Primeiro, a imagem congelada, a fotografia. Em seguida, o que veio a se tornar a sétima arte clássica, o cinema. Com imagens em movimento e com possibilidades múltiplas, esta técnica encantou espectadores mundo afora, que viram nela a força da representação narrativa e da expressão humana.

Dentre inúmeras importantes funções dentro da produção em um *set* de filmagem está a do diretor de fotografia. Este profissional detém a capacidade direta de se comunicar com o público, afinal, ele é quem determina a maneira de olhar a cena; e, a partir de suas escolhas, a narrativa ganha o espaço-tempo no qual a identidade do filme

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XVII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduanda do Curso de Fotografia da UNICAP, e-mail: amandaluzchaves0708@gmail.com.

³ Orientador do trabalho. Professor Doutor do Curso de Fotografia da UNICAP, e-mail: filipe.falcao@unicap.br.

se constrói. Sua relevância é inquestionável. “Compete ao DF materializar em imagens a visão do realizador” (COSTA, 2014, p. 690).

Os filmes são constituídos pelo trabalho de seleção de enquadramentos e iluminação desempenhados por este profissional da imagem, que impactam diretamente a experiência do espectador, pois ao assistir à filmes, geralmente, ele retém cenas no imaginário, e apesar de muitas vezes não compreender que esse processo é fruto de uma boa direção de fotografia, o impacto imagético perdurará em sua memória.

Seguindo o entendimento da lógica dos processos criativos provenientes da direção de fotografia, este artigo propõe discutir o papel da fotografia dentro das narrativas criadas pelo cinema e seus impactos no produto final. Especificamente no caso da obra pernambucana consagrada pelo público e crítica de *Amarelo manga* (2003)⁴, de Cláudio Assis, com direção de fotografia de Walter Carvalho, um experiente e destacado profissional de construção de narrativas imagéticas, brasileiro oriundo de João Pessoa - PB.

O DIRETOR DE FOTOGRAFIA

Mundialmente, vários longas ficaram marcados no imaginário do público pelo excelente papel das direções de fotografia. Como no caso dos longas da década de 1990 com a cinematografia de Gordon Willis, *O poderoso chefão* (1972); com a de Vittorio Storaro, *Apocalypse now* (1979); com a de Jordan Cronenweth, *Blade runner* (1982); com a de Janusz Kaminski, *A lista de schindler* (1993); com a de Takao Saito e Shoji Ueda, *Sonhos* (1990); e, com a de Conrad Hall, *Beleza americana* (1999), entre tantos outros.

A compreensão da direção de fotografia atualmente revela-se muito além do objetivo antes claro e simples do uso exclusivo da técnica de captura da imagem em movimento, vista inicialmente nos filmes-documentários dos irmãos Lumière.⁵ Refletir

⁴ O filme foi amplamente premiado, recebendo honrarias como o Prêmio Cinema Brasil para filmes de baixo orçamento, a Melhor Fotografia no Festival de Cinema Brasileiro em Miami e no Grande Prêmio Cinema Brasileiro. Além de receber, também, o prêmio de Melhor Filme no Festival de Berlim e no Festival de Cinema Latino-Americano de Toulouse.

⁵ Auguste e Luis Lumière apesar de terem sido engenheiros e terem trabalhado na fábrica de sua família, tinham em seu sangue o gosto pela imagem vinda do fotógrafo e fabricante de películas, Antoine Lumière, seu pai. Eles são considerados os precursores do cinema, pois em 28 de dezembro de 1895, na França, eles exibiram as primeiras imagens em movimento do mundo. Vale ressaltar, também, que este fato só foi possível graças à criação da dupla, o cinematógrafo, aparelho apto a captar filmes e a projetá-los.

sobre sua função, portanto, é entender o poder de suas seleções, é assimilar que suas escolhas têm influência direta no envolvimento do espectador com o filme.

Olho móvel, corpo imóvel: está tudo aí, e é por aí que o trem substitui o espectador “ecológico” da pintura de paisagem, o simples andarilho que descobre o mundo que o rodeia, por esse ser estranho, enfermo - a ponto de ser comparado com os escravos acorrentados na caverna platônica -, mas, ao mesmo tempo, dotado de ubiquidade e de onividência, que é o espectador de cinema. (AUMONT, 2004, p. 54).

A direção de fotografia, dessa forma, tem o poder de conduzir o espectador para dentro da narrativa mediante escolhas de tempo, espaço, decupagem e iluminação. Assim, por mais móvel que os olhos possam ser, na arte do cinema, o corpo do espectador estará sempre à mercê da forma de delimitação visual determinada pelo fotógrafo.

Esse profissional tem na bagagem uma vasta influência das artes plásticas e da fotografia. É pelo estudo da iluminação, da disposição das cores, da composição e da perspectiva de quadros de grandes pintores como Caravaggio, Rembrandt e Manet, que ele consegue compreender melhor como técnicas visuais poderão ser exploradas a seu favor para produzir ou potencializar impactos e sensações no público.

O desenvolvimento da direção de fotografia de um longa-metragem é paradoxalmente uma tarefa conjunta e solitária. “O fato de o cineasta tomar as decisões cruciais na realização do filme não invalida a co-autoria dos outros agentes, nem o caráter poético de suas funções no que tange à confecção do filme” (MORIN, 2008, p. 105). Na maioria das vezes pensada e repensada junto ao diretor geral e ao diretor de arte, a direção de fotografia é proposta, com auxílio do *storyboard*, para definir a estética do filme. Como o que está escrito no roteiro vai ser traduzido em imagens. Para tanto, é necessário a contribuição singular de cada profissional do *set*, afinal, a harmonia do conjunto produtor facilitará a transposição efetiva do roteiro escrito para a imagem em movimento. No entanto, esta harmonia não resulta em ausência de oposição - muito pelo contrário - para a construção do produto cinematográfico são essenciais as discordâncias, que serão debatidas e pensadas para a obtenção da representação almejada.

Por outro lado, é primordial que na hora da gravação propriamente dita, o diretor de fotografia tenha seu espaço solitário de criação.

Isso porque o trabalho do fotógrafo está em perceber o que ninguém percebe, de observar e flagrar as nuances, peculiaridades e singularidades do que está adiante

de si. E essa habilidade, por mais que hajam tentativas, nenhum manual técnico de fotografia de cinema ensina. (SANTOS, 2020, p.123).

As principais escolhas que ficam a seu cargo são as de decupagem das cenas, o enquadramento e a iluminação. Essas importantes opções são, diversas vezes, percebidas apenas na hora da ação. E pensando no envolvimento final do espectador com a narrativa, serão com elas que será estabelecido o elo entre o público e o filme.

A questão da iluminação escolhida pelo cinematografista pode ser natural, artificial ou combinada, a depender do objetivo pretendido. Seu direcionamento, dureza e amplitude também são instrumentos cruciais para o desenvolvimento das cenas. De maneira geral, quando se opta por uma luz dura, direta e pontual é pretendido tensionar o espectador. Enquanto na iluminação de caráter mais suave, mais harmônico, a narrativa dificilmente será afetada por algo inesperado. Infere-se, portanto, que a construção da iluminação pode auxiliar na compreensão da dramaticidade existente na cena, passando de uma cena de romance para a de suspense ou drama apenas por meio do tipo de luz utilizada.

Conforme afirma o diretor de fotografia brasileiro, Edgar Moura (1999, p.220) “O trabalho do diretor de fotografia consiste em imaginar, ou melhor, ver as imagens antes de executá-las”, isto é seu papel se fundamenta na decupagem imagética que irá conduzir o público dentro da narrativa. Há, portanto, importantes deliberações a cargo deste profissional que deverão ser traçadas para as cenas, tais quais as escolhas de ângulos e planos.

Ainda, com igual importância, temos os planos. Eles são escolhidos pelo DF por possuírem características específicas as quais deverão atender o desenvolvimento da trama. Existem planos variados que podem ser do mais aberto ao mais fechado. O plano geral é muito usado como forma de contextualização e localização geográfica dentro da cena; o plano médio evidencia detalhes e movimentos cênicos no quadro; e, o plano fechado ou *close* aproxima o espectador do objeto representado com o propósito de expor nuances importantes da narrativa.

Junto aos planos, o diretor tem os ângulos como possibilidades a se debruçar para obter seu enquadramento cênico. Há três principais: o normal quando a câmera está alinhada aos olhos do personagem; o ângulo *plongée* (mergulho), quando a filmagem é feita por cima do nível dos olhos e inclinada para baixo, proporcionando uma certa vulnerabilidade no sujeito; e, o *contra-plongée*, no qual a câmera está inclinada de baixo

para cima, e acaba proporcionando uma magnitude no personagem, por isso é muito utilizado em filmes de ação.

Além das imensas possibilidades proporcionadas por essas escolhas, é preciso optar pela câmera estática ou em movimento. No caso da seleção da câmera fixa, obtém-se uma seriedade e leveza climática em cena. Já com o movimento, o espectador é conduzido ao estado de adrenalina, tensão e confusão.

Todas essas escolhas têm o potencial incrível de impulsionar a narrativa. O grande diferencial da arte do cinema é, justamente, a condução da ficção mediante a imagem em movimento. Sendo assim, cada elemento pensado por esse profissional da imagem funcionará como signos elementares nas obras cinematográficas.

CINEMA PERNAMBUCANO

A história do Cinema Pernambucano é marcada pela divisão das produções cinematográficas em ciclos. Até o momento, existem três. Cada um com características estéticas e técnicas cinematográficas particulares. No início, o principal entrave foi o acesso a equipamentos. Entretanto, a vontade local de produção artística conseguiu, de maneira criativa, superar essa dificuldade. Com o tempo, Pernambuco percebeu a potência de seus feitos visuais, mudando, então, a forma de ver e investir nessa arte. O resultado tem sido visto na produção de obras autênticas que elevaram o estado e o integraram ao cenário nacional e internacional desta complexa linguagem, o cinema.

O Ciclo do Recife foi um ciclo curto que aconteceu entre 1923 e 1931. Fundamental na inserção do cinema pernambucano no âmbito nacional, a sua grande mola propulsora foi a junção e o envolvimento de cerca de 30 jovens - dentre curiosos e técnicos - entusiastas e amantes da arte da imagem em movimento. Os grandes nomes se formaram graças à capacidade técnica, a exemplo Ari Severo, Gentil Roiz, Jota Soares e Edson Chagas, diretor de fotografia de quase todos os filmes feitos nesse período. Os produtos audiovisuais tinham bastante influência do cenário hollywoodiano da década de 20, que baseava sua produção nos gêneros de aventura e romance, com a clássica presença da figura do herói e do bandido. Mas este Ciclo não foi apenas uma réplica do exterior, os cineastas fizeram questão de construir narrativas com temáticas locais.

Durante este período, houve muita instabilidade na construção dos 13 longas-metragens⁶. A dificuldade de produção estava marcada pelo surgimento de novas tecnologias, como o cinema falado. Isso afastou o público de Pernambuco do cinema local, mudo e obsoleto. As cadeiras de cinema suplicavam pela tecnologia sonora que os produtores pernambucanos já não tinham mais condições financeiras de arcar.

Com essa dificuldade o Ciclo do Recife terminou. Então, depois Pernambuco passou por um período pouco frutífero na perspectiva da cinematografia. Só nos anos 40, surgiram algumas escassas produções como *O coelho sai* de Newton Paiva e Firmo Neto, que foi rodado em 1942. É importante ressaltar, também, que o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais percebeu que o cinema poderia ser um instrumento muito relevante no estudo antropológico. Dessa forma, alguns documentários culturais foram produzidos naquela época.

Porém, a grande mudança ficou a cargo do Ciclo do Super 8 que aconteceu de 1973 a 1983. Esse momento foi de grande produção local. As realizações, em sua grande maioria, foram de curta metragens, sendo elas feitas com a bitola super 8mm, trazida da Europa ou dos Estados Unidos. Esse foi o cinema feito e consumido por intelectuais jovens de classe média, que, de forma contra hegemônica, acreditava na potência dessa nova forma de expressão, apesar de ter sido esteticamente repudiada pelo grande público que consumia o cinema comercial.

Filmes paternalistas de estilização da miséria não eram a receita ideal para atrair um público que tinha isso no seu cotidiano, muito menos a arqueologia do folclore e, em outro extremo, o experimentalismo que resultasse num hermetismo compreendido por poucos. (FIGUEIRÔA, 2000, p.77).

Segundo Alexandre Figueirôa, o cineasta e jornalista Geneton Moraes Neto, na década de 70, anunciou em sua coluna no Diário de Pernambuco: “Arranje uma câmera, reúna a turma, vá para a rua. A transa é filmar.” Assim foi vendida a ideia que serviu para os primeiros contatos de entusiastas com uma escola de base empirista que era o Cinema. Essa forma de produção resultou, em 1975, em um destaque nacional para Pernambuco, o de estado nordestino com maior produção superoitista.

⁶ O primeiro filme, *Retribuição*, com direção e roteiro de Gentil Roiz e cinematografia de Edson Chagas, foi produzido no intervalo de dois anos, com início em 1923. Seu lançamento aconteceu em 1925, no Cine Royal. Os principais produtos cinematográficos produzidos na época foram *Aitaré da praia* e *A filha do Advogado*. Dois dos seis filmes que ainda estão preservados em acervos.

O período teve fim, entretanto, no final dos anos 1970, quando aconteceu uma decadência de produção decorrente do aumento dos custos na produção fílmica e com o advento de novas tecnologias, como no caso do videocassete.

Houve um tempo de baixa na produção local e nacional. Concomitante ao processo brasileiro, o cenário reacendeu com a Retomada do Cinema Pernambucano,⁷ marcada pelo sucesso apresentado na inovação da maneira de se fazer filme e na positiva repercussão do público e da crítica nacional. Seu início foi marcado pela realização do longa-metragem *Baile perfumado* (1996) de Lírio Ferreira e Cláudio Assis. A narrativa visual contou com claras influências do olhar contemporâneo advindo do movimento fervoroso recifense Mangubeat⁸, o que resultou em uma estética moderna desde seu princípio no longa quando em um plano sequência foram exibidas imagens aéreas da barragem de Xingó, enquanto tocava a música de Chico Science, Fred 04, Siba e Lúcio Maia.

O filme teve uma boa aceitação do público e foi extremamente importante para a reinserção do cinema de Pernambuco na conjuntura nacional. A repercussão do longa teve impacto direto nas secretarias de Culturas, pois com o resultado tão positivo⁹ foram propiciadas mudanças nos incentivos à produção profissional de Pernambuco.

A pressão dos realizadores junto ao governo estadual para a criação de mecanismos que visassem incentivar a produção, levou a Secretaria da Cultura estadual a elaborar uma legislação de apoio a projetos culturais, além de promover um concurso de roteiros de cinema e vídeo de âmbito estadual. No início havia muita desconfiança dos realizadores quanto aos resultados dos concursos nacionais, principalmente quanto a premiação de estreates. Mas logo essa tensão seria aplacada. Os prêmios locais e do governo federal viabilizaram a execução de uma série de projetos a partir de 1994. Paulo Caldas e Lírio Ferreira foram contemplados com uma verba do MinC, através do prêmio Resgate do Cinema Brasileiro para diretores estreates, e a produção do *Baile Perfumado* pôde ser iniciada. (FIGUEIRÔA, 2000, p.102).

⁷ Coincide com a Retomada do Cinema Nacional que foi marcado pela produção do longa-metragem *Carlota Joaquina: Princesa do Brazil* (1995), da cineasta Carla Camurati.

⁸ Movimento cultural iniciado em 1991 marcado pela mistura de elementos da cultura regional pernambucana, com elementos mais atuais como o rock'n roll, pop e hip-hop. Essa forma de expressão foi marcada principalmente no cenário musical, mas com certeza, também propiciou um estilo visual decorrente dessa mistura inovadora. Os principais idealizadores do movimento foram Chico Science, Fred Zero Quatro, Mabuse, Héder Aragão, Jorge du Peixe, Lúcio Maia, entre outros.

⁹ Vencedor do Festival de Brasília de 1996.

Desde a Retomada até os dias atuais, Pernambuco vive o chamado Cinema Contemporâneo.¹⁰ Ele é fruto das iniciativas de incentivo à cultura no audiovisual, e a forma de produção coletiva. Portanto, o cinema local se consolidou como um dos mais importantes polos cinematográficos do Brasil, e também, consegue destaque em premiações em diferentes partes do mundo. Neste cenário, surgem importantes cineastas pernambucanos a exemplo de Cláudio Assis, Hilton Lacerda, Gabriel Mascaro, Kléber Mendonça Filho e Adelina Pontual.

AMARELO MANGA

O primeiro longa-metragem do diretor de cinema Cláudio Assis, *Amarelo manga* (2003), teve seu roteiro desenvolvido por Hilton Lacerda e a direção de fotografia por Walter Carvalho. O filme provoca no espectador reflexões acerca de temas enraizados e de difícil penetração para o início dos anos 2000. Não há um personagem principal, o que move a narrativa é a trama circular que acontece durante um dia inteiro na cidade do Recife. São expostas ao público temáticas tabus como machismo, homoafetividade, necrofilia e sexo carnal, sem qualquer suavidade. Esse impacto é produto das escolhas do DF que consegue provocar no público a sensação caótica de aprisionamento diário vivido pela população menos abastada da cidade.

O filme é iniciado e finalizado com o mesmo desabafo da dona de bar Lúgia (Leona Cavalli). Cansada de ser tão objetificada e assediada, ela tenta reagir às agressões como pode, mas ao perceber a incansável repetição, Lúgia parece não encontrar uma saída para o machismo rotineiro. O longa conta, também, com outros importantes personagens como Kika (Dira Paes), uma mulher protestante e dona de casa; Wellington (Chico Diaz), um açougueiro conhecido na cidade por “Canibal”, que mantém em segredo uma amante, Deyse (Magdale Alves) e é cônjuge de Kika; Isaac (Jonas Bloch), um necrófilo que mora em um apartamento no Texas Hotel; e, Dunga (Matheus Nachtergaele), um homossexual apaixonado por Wellington e funcionário do hotel onde acontece de tudo.

A escolha de Walter Carvalho para assumir a direção de fotografia, que já tinha o importante histórico de produção de filmes como *Central do Brasil* (1988), *Lavoura*

¹⁰ Apesar de não existir consenso teórico no uso do termo “contemporâneo”, neste estudo, faz-se referência ao período pernambucano desde a Retomada até o momento atual.

arcaica (2001) e *Madame satã* (2002), trouxe importantes contribuições para a construção da narrativa de *Amarelo manga*.

Ele opta por explorar longas cenas em *plongées*, evidenciando os limites espaciais das paredes e a ínfima dimensão do ser humano perante o contexto em que está inserido. Sendo a estética fundamental para o filme, há um híbrido entre o documental e o ficcional, que contribui para com a aproximação do espectador às realidades vivenciadas pela popular base social recifense. Além disso, ele se utiliza de diversas ferramentas técnicas para aumentar as sensações dos personagens e transpor as mesmas ao público.

SEQUÊNCIA 01

A sequência abaixo acontece aproximadamente na metade do filme. Inicia-se em 46m18s e finaliza-se em 47m29s. A iluminação presente em toda a sequência emula o realismo, predominando luzes naturais advindas das portas do bar. Na primeira cena, Lígia, a dona do bar, aparece em frente ao balcão desabafando com um de seus clientes - que já estava notavelmente embriagado - sobre sua vontade de largar o trabalho, perante as repetidas circunstâncias de objetificação e de desmerecimento enfrentadas. Enquanto acontece o desafogo, a câmera permanece estática em plano médio, localizando o espectador, mas também, evidenciando as ações da senhora por trás do balcão e as do bêbado desequilibrado. Em seguida, Lígia pede a dona Ju que coloque uma pinga. Ela recebe a bebida e se levanta.

Na sequência Lígia leva a pinga para um de seus clientes e, em seguida, é puxada por Isaac para sua mesa, que tenta, novamente, tirar proveito dela. Neste momento, ainda em plano médio, a câmera acompanha o frenético movimento guiado pelo puxa e empurra, demonstrando a desestabilidade da desconfortável situação pela qual Lígia está passando. Após tentar soltar-se e não obter êxito, ela, para sair do assédio, pega rapidamente uma garrafa de cerveja e bate na testa de Isaac, que cai no chão.

Em outra cena, a câmera, ainda trêmula, fecha em Isaac esparramado no chão, e usando o *plongèe*, o diretor de fotografia coloca o personagem em uma situação ainda mais constrangedora diante do ocorrido. Lígia completamente enfurecida, grita e xinga, enquanto é mostrada, inicialmente, em um close com uma câmera frenética que segue em plano-sequência o confronto de berros pelo bar. Ao passo que alguns clientes retiram, forçadamente, Isaac do bar, Lígia continua a mandá-lo desaparecer. Transtornada com

tudo o que está acontecendo, ela anda com passos rápidos e movimentos bruscos por todo o bar.

Evidencia-se com um close a carteira que estava na mesa na qual Isaac estava sentado. Essa forma de representar dá ênfase ao objeto no qual ela observa. Então, Lígia pega a carteira e retira o dinheiro referente ao consumo das cervejas. E, para demonstrar sua fúria e vibração de ódio, a cena prossegue com rápidos movimentos de câmera.

Por fim, gritando que não aguenta mais, Lígia entra no balcão de seu bar e sai derrubando garrafas, colocando para fora toda sua indignação. A fúria da personagem é representada pela falta de estabilidade da câmera e movimento, demonstrando um pouco do que aquele ato machista provocou em nela. Então, a sequência é finalizada com gritos desesperados e repetidos da personagem “Eu não aguento mais essa merda!”.

Sequência 01: Lígia é assediada por personagem de Isaac e a câmera evidencia esta ação de modo frenético e com pouca estabilidade.



Fonte: DVD *Amarelo manga* (2003)

A mudança de humor e de comportamento da personagem ao longo de toda a sequência foi potencializada pelo sábio uso de recursos técnicos da fotografia. O movimento de câmera, passando do estático para o acelerado e tremido, e o uso de *plongée* foram fundamentais para que as cenas se tornassem ainda mais representativas para o drama de Lígia.

SEQUÊNCIA 02

Outra sequência muito relevante no desenrolar do filme, e que será analisada sob a perspectiva da direção de fotografia, é a do flagra de Kika. A crente vai de encontro ao marido e sua amante depois de receber uma carta anônima enviada por Dunga, na qual era referido o suposto adultério de Wellington, que posteriormente é desmascarado de perto por ela. Essa sequência tem o início marcado em 1h11m43s e seu fim em 1h13m23s.

A dramaticidade e tensão atribuída a toda à sequência se volta bastante para o trabalho narrativo construído pela luz. Na medida em que as cenas acontecem, os focos luminosos vão seguindo a descoberta da traição. As luzes funcionam como a consciência de Kika, pois quando ela vai compreendendo o que está acontecendo, a iluminação vai sendo posta cada vez mais em cena.

No início da sequência, volta-se a atenção para a construção da iluminação no espaço em que Wellington caminha. O diretor de fotografia opta por desenvolver uma luz, inicialmente, de baixa intensidade, difusa e direcionada para baixo, gerando, assim, uma atmosfera sombria, quase de mistério, que propicia ao ambiente a sensação de que o local é escondido e proibido.

A câmera acompanha em um plano aberto o caminhar, em estado de alerta, de Wellington na chegada ao ponto de encontro marcado com Deyse. Por meio de um movimento em *travelling* da direita para a esquerda é possível para o espectador ver que Kika está observando a chegada de seu marido naquele local. Neste momento, Kika aparece, em primeiro plano, com destaque para o seu olhar de tensão e angústia. O movimento de *travelling* segue permitindo que Kika e o público vejam, então, a presença de Deyse e Wellington. Posteriormente, é utilizada a mudança de plano, agora fechado em Kika, o que promove a sensação de sofrimento da mulher ao confirmar que está sendo traída.

No caso de Wellington e Deyse, uma luz superior à 45° bem mais forte coloca os dois em evidência no quadro onde a escuridão predomina. A câmera se aproxima de Kika, e o foco retorna à ela, que está desorientada pelo que vê em sua frente.

Na cena seguinte, em primeiro plano, precisamente de frente à câmera, é mostrado o rosto de Kika por trás de uma parede antiga. Fica evidenciada a iluminação superior à 45°, marcada pelas sombras no rosto, que gera mais suspense na cena.

Em plano médio e com a câmera posta na mão é mostrada a visão de Kika do ocorrido: Deyse e Wellington estão se beijando. A sequência prossegue e, novamente, o rosto fixo de Kika é mostrado, aumentando a tensão. Até que, com um rápido corte, utilizando o mesmo enquadramento anterior, volta-se para os dois encostados na ponte iniciando um ato sexual. Prosseguindo a narrativa, no mesmo enquadramento, Kika aparece bastante angustiada. Após alguns instantes, não aguentando mais ver acontecer em sua frente o adultério de seu marido, ela parte para a ação.

Conseqüentemente, em uma nova cena, Kika, sendo acompanhada pela câmera, se movimenta com passos rápidos em direção aos dois. Chegando lá, ela bate desordenadamente no adúltero que se faz de desentendido. Todos esses movimentos são acompanhados de perto com a câmera em movimento frenético e sem imagens estáticas. Aqui existe a ideia de imagem tremida como justificativa do embravecimento no qual Kika se encontra naquele momento. Desde a decisão de enfrentá-los até a agressão, a sua fúria é expressa por meio dos movimentos trêmulos e do acompanhamento do deslocamento guiado pela ação de Kika, semelhante ao que ocorrido na sequência 01, da explosão de raiva da dona do bar, Lígia.

Depois, há uma aproximação em outra cena. Evidenciando mais de perto, tem-se em primeiro plano, os dois bastante iluminados. E, conforme Kika dá tapas em Wellington, a câmera os segue em bastante movimento.

Até que ela o empurra, e, em plano médio, eclode sua raiva. A religiosa bate na amante de seu marido, e ele aparece ao fundo caído no chão. A câmera é então conduzida até o primeiro plano onde estão acontecendo as tapas, empurrões e puxões de cabelo das duas. Essa ação muito intensa promove diversas emoções ao espectador, as quais são intensificadas pelas escolhas da direção de fotografia de retratar de perto e acompanhar os movimentos bruscos. Logo, a câmera se aproxima mais e revela no movimento de Kika que ela está mordendo a orelha da amante de seu marido, Deyse.

Em sequência, optou-se pelo close frontal de Deyse, mostrando-a gritando de dor enquanto Kika continua a atacá-la. Logo após, com cortes bruscos e filmagem próxima, evidenciado a velocidade do ato, Kika é vista quase de frente à orelha de Deyse. Por fim, enquanto Kika está arrancando o seu lóbulo com os dentes, a câmera torna a mover-se expondo, dessa maneira, a dificuldade dela de arrancá-la para fora.

Em seguida, ainda em condições similares à da filmagem anterior, o plano-sequência mostra, de perto, Kika tirando o pedaço extirpado de sua boca e jogando em

Deyse. A câmera é apontada, então, para Deyse que, aos prantos, está no chão. Acompanhada pela câmera, ela levanta-se lentamente. É notável que ela está completamente ensanguentada, visto que a luz mais intensa potencializa os detalhes do sangue em seu rosto e em sua mão. Com isso, tem-se o final desta dramática sequência de *Amarelo manga*.

Sequência 02: Flagra do adultério de Wellington



Fonte: DVD *Amarelo manga* (2003)

A sequência foi toda construída por meio do eficaz uso da direção de fotografia. Walter Carvalho pensou no impacto gerado pela construção da iluminação e do movimento, semelhante ao da sequência 01, da câmera, expressando, dessa forma, os sentimentos dos personagens em cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs a discutir e a evidenciar a relevância do diretor de fotografia nas construções fílmicas. Foi destrinchado seu papel no *set* de filmagem com o objetivo de comprovar sua importância direta na absorção da narrativa pelo público.

O diretor de fotografia assume o papel técnico e estético imagético das produções cinematográficas. Ele faz uso de ferramentas da fotografia e das artes plásticas para dialogar com o diretor e conseguir efetivar a transposição do roteiro em imagem, de forma que a trama do filme seja potencializada pelas imagens em movimento.

No debate em questão, o filme do cinema pernambucano contemporâneo *Amarelo manga* foi analisado a partir da direção de fotografia. Percebeu-se nas duas sequências escolhidas que a fotografia corroborou, principalmente, com os aspectos sentimentais dos personagens do filme, posto que, em ambas, o movimento de câmera, assim como os enquadramentos, foram artifícios muito empregados nos momentos em que as narrativas estavam repletas de tensão, provocadas pela fúria das personagens. Essa utilização da falta de estabilidade e acompanhamento das cenas, fortaleceu os processos narrativos os quais procederam o roteiro escrito.

Então, pensar no uso positivo da direção de fotografia na produção de longas é traduzir a narrativa ao público por meio de imagens. Walter Carvalho, diretor de fotografia de *Amarelo manga*, consegue excelentemente este feito. As imagens por ele construídas proporcionam uma conexão direta e duradoura entre o espectador e o filme.

Portanto, o profissional visual deve ser valorizado por sua importante função estilística que se dá a partir de escolhas técnicas como a iluminação e o enquadramento, ângulos e planos.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, José de; BEZERRA, Júlio; PESSANHA, Marina. **O novo cinema pernambucano**. Rio de Janeiro: Conde de Irajá Prod, 2014.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CASARIN, Marcela. Imagem no Cinema Digital: as novas direções de arte e fotografia. *In: SEMINÁRIO INTERNO PPGCOM*, 2, 2008, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro, 2008. [S.l.], v. 6, n. 3, p. 15-32, dez. 2015. ISSN 1806-0498.

CINEMA da Retomada. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2021. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3742/cinema-da-retomada>>. Acesso em: 27 de jun. 2021.

COSTA, Antônio. Direção de Fotografia: A importância artística no cinema de ficção. *In*: AVANCA CINEMA INTERNATIONAL CONFERENCE, 2014, Avanca. **Anais eletrônicos...** Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2014, p. 690-695.

FERNANDES, Cláudio. O que foi o movimento Manguebeat? **História do mundo**. Disponível em <<https://www.historiadomundo.com.br/curiosidades/o-que-foi-movimento-manguebeat.htm>>. Acesso em: 10 de mai. 2021.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

GALVÃO, Ghita Almeida. Revisitando o “Ciclo Super-8” em Pernambuco, das relações. *In*: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA DA ANPUH DE PERNAMBUCO: HISTÓRIA E OS DESAFIOS DO TEMPO PRESENTE, 12, 2018, Recife. **Anais eletrônicos...** Recife, 2018.

GUIDOTTI, Flávia Garcia. Crueldade e pensamento em Amarelo Manga: uma análise estética. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIA DAS COMUNICAÇÕES DA REGIÃO SUL, 16, 2015, Joinville. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2015.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia**. São Paulo: Summus, 2010.

MOURIN, Edgar. **O Método 1** - a natureza da natureza. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008

MOURA, Edgar. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

PORTO, Gabriella. Irmãos Lumière. **Infoescola**. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/biografias/irmaos-lumiere/>>. Acesso em: 03 de jul de 2021.

SANTOS, Marcelo Moreira. A Direção de Fotografia no Cinema: uma abordagem sistêmica sobre seu processo de criação. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria: UFSM, v. 13, n. 1, p. 106-128, jan./abr. 2020.

SERVANO, Marcela. O premiado cinema pernambucano. **Instituto de Cinema**, São Paulo. Disponível em <<https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/o-premiado-cinema-pernambucano>>. Acesso em 11 de fev. de 2021.