

Parte IV - Estudos de imagens fotográficas e do cinema

Josie Agatha Parrilha da Silva
Marcos Cesar Danhoni Neves
(orgs.)

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SILVA, J. A. P., and NEVES, M. C. D. N., eds. Estudos de imagens fotográficas e do cinema. In: *Imagem: diálogos e interfaces interdisciplinares* [online].

Maringá: EDUEM, 2021, pp. 203-271. ISBN: 978-65-86383-89-8.

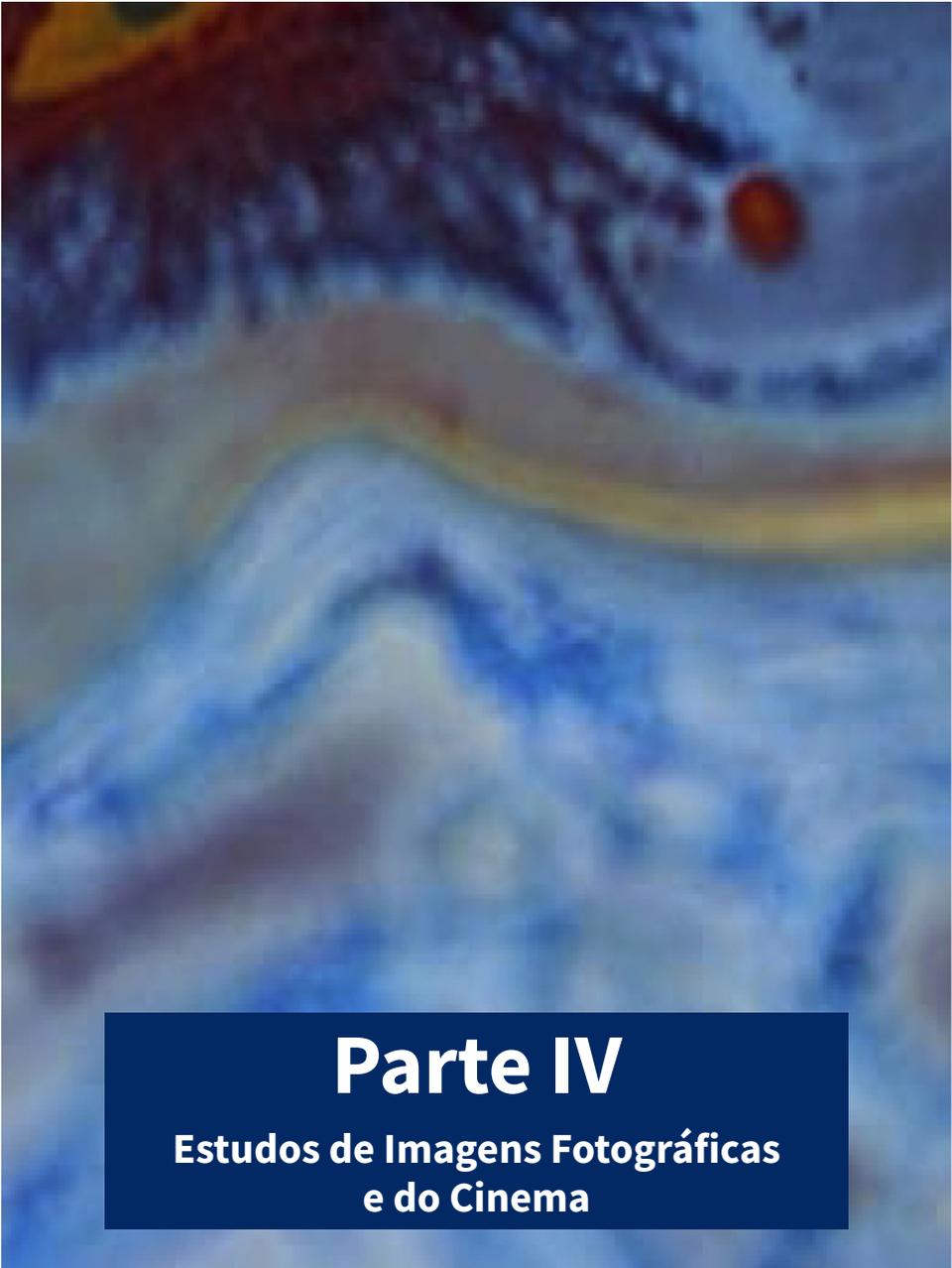
<https://doi.org/10.7476/9786587626079>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Parte IV

**Estudos de Imagens Fotográficas
e do Cinema**



CAPÍTULO 7

ARTE & FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO
PERPÉTUO

ARTE & FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO PERPÉTUO

Patricia Camera¹

Introdução

Pensar a relação entre a arte e a fotografia é como dar um impulso inicial em uma máquina de movimento perpétuo. Entre uma associação e outra, as perguntas e (re)significações nunca param. A arte influenciou a fotografia ou a fotografia influenciou a arte? A composição pictórica comandou os primeiros arranjos fotográficos ou os limites iniciais da técnica fotográfica ditaram a composição fotográfica? Essas questões se ampliam quando são estudadas as obras de arte. Por exemplo, as imagens abaixo (Figura 7.1) suscitam indagações que podem ser desenvolvidas por diferentes aspectos como, por exemplo, as questões sociais, econômicas, estéticas e comerciais. Entretanto, observa-se de imediato que existe uma interlocução entre a fotografia e a arte pictórica. Assim, outra pergunta pode ser formulada: como se dá, ao longo da história, a relação da fotografia com as outras produções e técnicas artísticas?²

1 Docente da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Professora Adjunta do Departamento de Artes e do Programa de Pós-Graduação em História, na área de concentração em História, Cultura & Identidades. Doutora em História (PUCRS) com pós-doutorado no Museu Paulista da USP. Mestre em Tecnologia e Sociedade (UTFPR- Curitiba). Bacharel em Gravura (EMBAP-UNESPAR).

2 Essa análise integra a dissertação *A trajetória da fotografia no Salão Paranaense (1944-2006): uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica* (Luz, 2006).

Figura 7.1 - Johannes Vermeer, *A Maid Asleep*, c. 1656–57, pintura em tela, 87.6 x 76.5 cm (à esquerda) e David Octavius Hill, *Newhaven Fishwives*, c. 1845. Papel salgado impresso de um negativo de papel, 29.5 x 21.7 cm (à direita).



Fonte: Vermeer (1656-1657) (à esquerda). Hill (c1845) (à direita).

O fato é que quando o primeiro processo fotográfico foi anunciado em 1839, pela Academia de Ciências, como sendo uma *doação* da França ao mundo (com restrições ao seu uso por parte dos ingleses até 1853), a compreensão sobre o que era o daguerreótipo³ (Figura 7.2) era perpassada pelo olhar e pelo fazer científico. Todavia, a práxis fotográfica também era acompanhada por conceitos artísticos de composição, baseados principalmente na cultura visual pictórica. A Figura 7.2 inculca questões sobre o artifício da pose pictórica aplicada no retrato fotográfico. Segundo Turazzi (1995, p. 15), “[...] a pose e todo seu ritual simbólico foram uma exigência de cunho social mais do que uma imposição técnica”. Todavia, o diálogo entre a arte e a fotografia tem início em sua própria origem, ou seja, quando Daguerre faz um dos primeiros daguerreótipos

3 “No daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, sendo apresentado em luxuosos estojos decorados – inicialmente em madeira revestida de couro e, posteriormente, em baquelite – com *passe-partout* de metal dourado em torno da imagem e a outra face interna dotada de elegante forro de veludo. Divulgado em 1839, esse processo teve, na Europa, utilização praticamente restrita à década de 1840 e meados da década de 1850. Aqui no Brasil continuou sendo empregado até o início da década de 1870, enquanto nos Estados Unidos – onde a daguerreotipia conheceu popularidade maior até do que em seu país de origem – continuou sendo muito popular até a década de 1890” (Daguerreótipo, 2019). Vale observar que nesse tipo de processo não existe a possibilidade de fazer cópias. A imagem é um objeto único.

inspirados na natureza-morta, tendo como referência as composições do pintor Chardin (Jason, 1995).



Figura 7.2 - Fotografia não identificado. Iria Correia. Daguerreótipo. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá, c1860. Reprodução feita por Patricia Camera.

Fonte: Imagem do arquivo pessoal da autora (2018).

Realmente, nos primórdios da fotografia, o limite técnico referente ao longo tempo de exposição⁴ e a dificuldade de locomoção dos fotógrafos com seus equipamentos fizeram com que “[...] a fotografia tivesse que restringir o alcance de suas possibilidades de registro, conformando-se, a princípio, a composições já consolidadas no imaginário artístico” (Fabris, 1998, p. 174). Essa linha de pensamento pode ser reforçada por Philippe Dubois (2000, p. 253):

[...] um período essencial do século XIX era a fotografia que vivia numa relação relativa de aspiração rumo à arte, ao longo do século XX, será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas e outras) próprias a fotografia’

Dessa citação é pertinente salientar que a primeira afirmação de Dubois sustenta que parte do desenvolvimento da prática fotográfica buscou conquistar seu ‘aspecto artístico’. A segunda parte ressalta que a tecnologia fotográfica passou a influenciar o exercício da pintura, escultura, gravura, tornando a arte contemporânea ‘fotográfica’.

Nesse âmbito, interessa retornar para a defesa de que as indagações sobre a associação entre a arte e a fotografia são infinitas. A partir dessa observação, propõe-se neste capítulo uma breve revisão sobre a presença ou a influência da fotografia na arte. Em outras palavras, o texto busca fazer uma apresentação de práticas e de

4 Logo após a invenção do daguerreotipo, o tempo de exposição para registrar o retrato de uma pessoa à sombra era de aproximadamente 13 minutos (Pavão, 1997). Rapidamente a técnica foi aperfeiçoada e o tempo diminuiu significativamente.

produções artísticas considerando momentos singulares que canalizaram para o fortalecimento das relações entre a fotografia e a arte, mais precisamente, a presença de aspectos fotográficos no desenvolvimento de poéticas e/ou de técnicas artísticas. Essa metodologia de análise vai ao encontro das propostas de Ulpiano T. Bezerra de Meneses, apresentadas em *Rumo a uma História Visual*:

É preciso procurar identificar os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais das sociedades ou cortes mais amplos em estudo. Assim também as instituições visuais ou os suportes institucionais dos sistemas visuais (p.ex. escola, empresa, administração pública, o museu, o cinema, a comunicação de massa, etc.) as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais (Meneses, 2005, p. 33).

Dentre os eventos que caracterizam o circuito fotográfico e que problematizam a relação arte-fotografia estão as exposições universais, que, para Sandra Pesavento (1997, p. 44), são um evento que busca comunicar a identidade e a harmonia entre as nações, permeada pela defesa do moderno, embasado no caráter científico das máquinas. Contudo, apesar dessa aparente homogeneidade, a compreensão e a defesa do que é moderno se diferencia para cada país e, ainda, quando se analisa o posicionamento da Inglaterra e da França sobre o que é a fotografia, verifica-se que o entendimento sobre os inventos e os resultados imagéticos é diferenciado para cada nação.

Na Exposição Universal de Paris (1855), a França procura se sobressair no ramo das ‘belas-artes’ e das ‘artes-industriais’. Para tanto, critica a Inglaterra por não ter apresentado na Exposição de Londres (1851) um pavilhão de belas-artes, uma vez que a noção de ‘universalidade’ deveria agregar todos os campos da atividade humana. Patricia Camera Varela da Luz (2006, p. 122, grifo nosso) salienta:

Este posicionamento pode ser entendido como uma defesa da França, já que o desenvolvimento industrial neste país é inferior ao da nação inglesa nesta época.
[...] O clima de valorização das belas-artes na Exposição de 1855 se mostra na construção de um pavilhão próprio, digno da mesma atenção dada ao pavilhão industrial. Enquanto que na Exposição Universal de Londres (1851), a fotografia é apresentada na classe dos **instrumentos filosóficos**, a fotografia na Exposição Universal de Paris se situa na classe das **artes-industriais**.

Outro evento que mostra a simbiose entre a arte e a fotografia, evidenciando as relações sociais, é a abertura do ateliê do fotógrafo Félix Nadar em 1874 para a primeira exposição dos pintores impressionistas. Outro personagem interessante é o fotógrafo

Alfred Stieglitz, que funda a *291 Gallery* nos EUA, em 1905. Nesse evento são exibidas pela primeira vez no país as obras de Matisse, Rodin e Cezanne. Somado a isso, Stieglitz divulga a fotografia com *status* de arte por meio da criação da revista *Camera Work* (1913-1917), que passa a comunicar a fotografia ao lado da arte moderna europeia.

Esses eventos mostram a rede de sociabilidade entre os artistas e os fotógrafos e, nesse sentido, instiga o estudo sobre a presença da fotografia nas artes visuais, considerando sua interlocução na prática e na produção artística. Para isso, foram mapeadas algumas obras, movimentos e artistas que sofreram influência direta ou indireta da tecnologia e da linguagem fotográfica.

A interlocução da fotografia com as práticas artísticas

A inter-relação das artes visuais com a fotografia acontece antes mesmo da possibilidade de fixar a imagem em um suporte. Isto é, a formação da imagem na câmera obscura⁵, que é um aparato tecnológico que fundamentará a formação da imagem fotográfica, passa a influenciar o desenvolvimento dos trabalhos de pintores holandeses do século XVII e italianos dos séculos XVII e XVIII. Em seguida, com o advento dos processos de fixação de imagem, como o calótipo, o colódio úmido e o ferrótipo⁶,

5 Camera obscura: “Expressão latina que designa um princípio que já fora descrito por Aristóteles na antiguidade grega, e pelo cientista árabe Alhazen no século X, mas que só teve utilização prática a partir de 1558, quando Giovanni Battista della Porta (ca.1542-1597) aconselhou seu uso aos artistas, conselho seguido, entre outros, por Leonardo da Vinci (1452-1519). As primeiras cameras obscuras eram constituídas por meras caixas dotadas de um pequeno orifício para deixar entrar a luz num dos lados, de modo a produzir uma imagem na superfície oposta, posteriormente, surgiram modelos mais complexos, dotados de objetivas e vidro despolido para facilitar o controle e a visualização da imagem. O grande aperfeiçoador deste aparato foi o matemático Johann Strumm, que criou, em 1676, o modelo portátil que iria inspirar mais tarde tanto Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) quanto William Henry Fox Talbot (1800-1877) para a confecção das primeiras câmeras fotográficas, nas quais o material fotossensível passou a captar a imagem anteriormente decalcada pelo desenhista” (Camera Obscura, 2019).

6 Calótipo ou Talbótipo. “Termo derivado do grego kalos, que significa belo e typos, que significa imagem, o calótipo designava o processo negativo-positivo desenvolvido pelo inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877), razão pela qual também era conhecido como talbótipo. Este processo, desenvolvido a partir de 1834 e difundido comercialmente a partir de 1841, empregava negativos de papel translúcido, tendo sido muito popular na Inglaterra entre 1841 e 1851, sendo usado até o início da década de 1860. Teve penetração mais restrita nos demais países do mundo em virtude do alto preço cobrado por seus direitos de utilização, ao contrário do daguerreótipo para o qual não era preciso pagar nada. Menos sensíveis à luz, menos estáveis, menos nítidos do que os daguerreótipos e de produção mais lenta (porque havia a necessidade de revelar o negativo, para só então produzir uma cópia, enquanto o daguerreótipo, sendo um processo positivo direto, ficava pronto de imediato), os calótipos tinham a vantagem de não apresentar a imagem invertida (no sentido direita-esquerda, como no caso dos daguerreótipos), de serem bem menos onerosos e de terem uma agradável textura quente e aveludada, além disto, por ter o papel como base, os calótipos podiam ser montados em álbuns ou serem mais facilmente enviados pelo correio, tendo ainda a vantagem suplementar de não apresentar o problema dos reflexos que dificultam a visualização da imagem, inerentes ao processo de daguerreotipia” (Calótipo, 2019). O colódio úmido é um processo inventado por Frederich Scott Archer em 1851. Utiliza-se um líquido viscoso sobre o vidro,

que possibilitam que se faça cópias a partir de uma matriz, a imagem técnica passa a influenciar efetivamente a produção de alguns artistas que se encontram em diversas correntes: realista (1850), impressionista (1874), simbolista (1886), cubista (1907), futurista (1909), dadaísta (1916), surrealista (1924), entre outras.

De modo específico, a interlocução da fotografia com as práticas artísticas é explicitada nas obras de estética realista do pintor Gustave Courbet; nas pinturas e esculturas impressionistas de Edgar Degas e de Claude Monet; nas gravuras e pinturas do pós-impressionista Henri Toulouse-Lautrec e nas pinturas de Paul Gauguin; nas pinturas simbolistas de Gustave Moreau, nas esculturas de Auguste Rodin e de Constantin Brancusi; nas pinturas do simbolista e expressionista alemão Franz Von Stuck e do norueguês Edvard Munch; nas obras do surrealista, dadaísta e artista conceitual Marcel Duchamp e nos trabalhos do cubista Pablo Picasso. Ainda, as produções desses artistas não são as únicas a apontar o intercâmbio da fotografia com a pintura, gravura ou escultura. Ao longo da história da arte, o papel da fotografia é notado na arte figurativa, abstrata, objetual, conceitual, performática e tecnológica.

Para exemplificar a influência da fotografia nas artes, iniciamos com o pensamento de Delacroix, comunicado em 1850 num discurso em que o pintor expõe as vantagens do uso do daguerreótipo na pintura. Segundo ele, a fotografia é “[...] um registro fiel a ser corrigido pelo olho, alheio a suas potencialidades artísticas [...]” (Fabris, 1998, p. 192). Tal posicionamento vai ao encontro da fotografia como meio de informação, e não como fonte de inspiração. Nessa conjuntura, para alguns artistas, ela impõe novas exigências de ‘veracidade’ à própria arte. Degas é um dos artistas que explicita esse pensamento quando usa a fotografia como ferramenta em seu processo de criação, explorando a progressão cinematográfica⁷ de Eadweard Muybridge como meio que possibilita enxergar o tempo ‘fragmentado’ ou congelado. Isto é, a fotografia possibilita

que depois de seco deve ser imediatamente usado para a captação da imagem. Sua invenção trouxe a possibilidade de cópias e o barateamento do retrato, quando comparado ao processo daguerreótipo. Pavão (1997, p. 30) comenta que “[...] os tempos de exposição oscilavam entre 10 e 100 segundos para negativos de grande formato e entre 5 e 20 segundos para os retratos com chapas menores”. Assim este processo foi um avanço, pois o tempo de exposição inicial à sombra para realizar um retrato em daguerreótipo era de aproximadamente 13 minutos (Turazzi, 1995). Ferrótipo. “Imagem produzida pelo processo de colódio úmido sobre uma fina plaqueta de ferro esmaltada com laca preta ou marrom. Inventado pelo norte-americano Hamilton Smith, como uma derivação do processo de colódio úmido, em 1856. Smith baseou-se nas pesquisas do francês Adolphe Alexandre Martin (1824-1896), que desde 1852 já desenvolvera um sistema de produção de cópias amphispositivas, termo que foi anglicizado por Talbot para amphotypes, razão pela qual, no início, o ferrótipo também era conhecido por essa denominação na Europa. O ferrótipo tornou-se muito popular entre os fotógrafos ambulantes até fins do século dezenove - sobretudo nos Estados Unidos - em virtude da rapidez de sua produção, de seu baixo custo e pelo fato de não se quebrar como ocorria com as chapas de vidro dos ambrótipos. Sendo que neste país este processo era indistintamente denominado de ferrotype ou de tintype” (Ferrótipo, 2019).

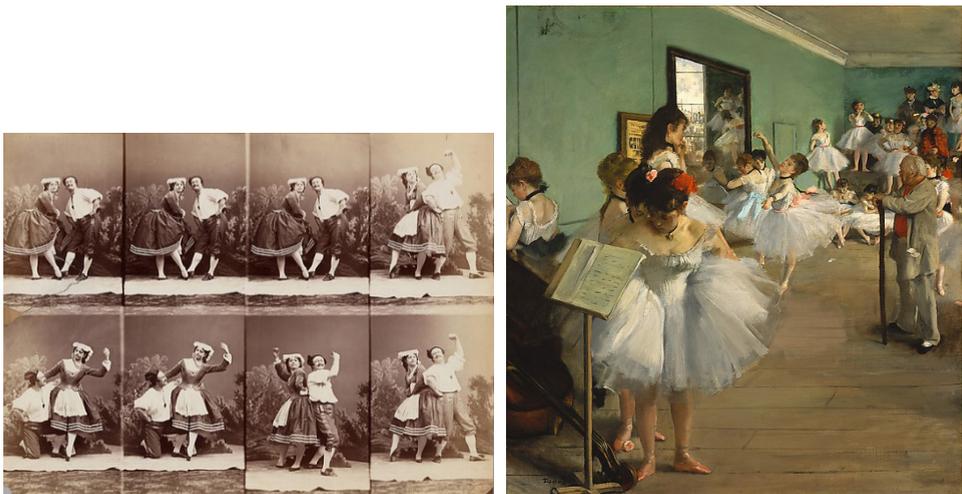
7 No catálogo *A history of photography* (Johnson, 2005, p. 295) são apresentadas imagens de pessoas e de animais em movimento para mostrar o resultado obtido com o aparato inventado por Eadweard Muybridge. O instrumento é composto por doze câmeras com disparadores automáticos para capturar o movimento de animais e de pessoas.

ao artista observar coisas que escapam à percepção e à atenção visual, conforme Degas elucida em seus trabalhos com a representação de movimentos de galope dos cavalos e do gestual das bailarinas (Figura 7.3).

Não somente a técnica de captação de imagem por meio da máquina fotográfica influencia a produção de Degas. No caso da série *Bailarinas*, “Scharf aventa a hipótese de que talvez Degas conhecesse alguns cartões de visita⁸ de André Adolphe Eugène Disdéri [Figura 7.3], nos quais as figuras eram representadas numa série sequencial de gestos” (Fabris, 1998, p. 196). Mas o mais interessante do uso da fotografia por Degas está na percepção de que a fotografia proporciona distorções na imagem e isto o fez trabalhar de forma criativa, construindo visões inusitadas de momentos ‘fragmentados’.

Assim como Degas, Monet entende a fotografia como meio de registro do ‘imperceptível’. O congelamento temporal e a variação de luminosidade ao longo do dia, obtido com a câmera fotográfica, é o que torna possível a elaboração da série *The Cathedral at Rouen* (Figura 7.4). Diferentemente da posição de Degas e Monet, Moreau usa a fotografia para obter pequenos detalhes da figura humana, que posteriormente são reestudados em suas pinturas.

Figura 7.3 - André Adolphe Eugène Disdéri. Eugénie Schlosser et Coralli. 1863. Fotografia albuminada de negativo em suporte de vidro. Imagem: 18.8 × 23.5 cm. Página do álbum: 26.3 × 35 cm (à esquerda). Edgar Degas. *The Dance Class*, 1874. Pintura a óleo sobre tela 83.5 x 77.2 cm.



Fonte: Disdéri (1863) (à esquerda) e Degas (1874) (à direita).

8 “A partir de 1854, com a patente do formato *carte de visite*, Desderi populariza a fotografia e a sociedade burguesa passa a registrar seu êxito social. No tamanho de 9,5 x 6 cm, montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm, o formato *carte de visite* marca a fase de industrialização da imagem” (Luz, 2006, p. 34).



Figura 7.4 - Claude Monet. Rouen Cathedral (West Façade, Sunlight). 1894. Pintura a óleo sobre tela, 100.1 x 65.8 cm Moldura: 127.6 x 91.4 cm (50 1/4 x 36 in.). Chester Dale Collection Accession no. 1963.10.179 (à esquerda). Claude Monet, *Rouen Cathedral, West Façade*, 1894. Pintura a óleo sobre sobre tela: 100.1 x 65.9 cm Moldura, 121.6 x 88.3 cm. Chester Dale Collection. Accession No.1963.10.49 (à direita)

Fonte: Monet (1894).

Quando se compara a função da fotografia na produção dos artistas mencionados, pode-se dizer que de forma geral os simbolistas entendem a pintura como *poesia* e a fotografia como ‘realidade’. Já para os impressionistas, a fotografia é um meio que torna factível a produção de outros valores pictóricos, ainda não realizáveis. Já nas obras pós-impressionistas de Toulouse e de Gauguin, a fotografia funciona como registro da vida social, que posteriormente é interpretada nas pinturas e gravuras. O enquadramento utilizado é fotográfico (Figura 7.5). Vale ressaltar, ainda, a importância dos cartões postais como meio de informação para elaboração dos trabalhos de Paul Gauguin.



Figura 7.5 - Henri de Toulouse-Lautrec. The Englishman at the Moulin Rouge. 1892. Pintura em suporte de papel, 85.7 x 66 c.

Fonte: Toulouse-Lautrec (1892).

No cubismo sintético, Picasso e Georges Braque integram a fotografia publicada em jornais e revistas à pintura e à colagem. No entanto, a influência da fotografia na poética dos trabalhos de Picasso aparentemente acontece já antes da fase cubista, num momento em que o artista produz as pinturas da fase azul, entre 1901 e 1904, quando visitava os doentes do hospital Saint-Lazare. Para tanto, possivelmente toma como referência a monocromia fotográfica obtida pelo processo cianótipo⁹ (Figura 7.6).



Figura 8.6 - Anna Atkins, *Ferns. Specimen of Cyanotype.* [184-?] Cianótipo, 26.3 x 20.8 cm.

Fonte: Atkins [184-?].

Se a difusão da fotografia nos meios de comunicação de massa passa a interferir nas novas formas de produção artística, a produção de fotografias científicas, como a cronofotografia¹⁰, também passa a exercer influência nas artes de Rodin e Brancusi.

Entre os artistas citados, Duchamp é um dos que se destaca por entender a fotografia de forma plural. Inspirado no cinema e na fotografia analítica de Étienne-Jules Marey (França) e de Eakins e Muybridge (EUA), realiza as pinturas *Jovem Triste em um Comboio* (1911) e *O nu descendo a escada* (1912). Essas relações são apresentadas no artigo *A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo*, conforme transcrito:

9 “Processo inventado pelo inglês Sir John Frederick William Herschel (1792-1871) em 1842, empregando sais de ferro como substância fotossensível. Esse processo, que produzia imagens de coloração azulada - razão pela qual também foi conhecido como *blue print* - era de execução muito simples, tendo sido bastante popular nas duas últimas décadas do século passado. Atualmente, a cianotipia também tem sido bastante utilizada pelos autores que empregam a fotografia com fins de expressão pessoal, como Kenji Ota (1952) em São Paulo e Regina Alvarez no Rio de Janeiro, em virtude da sedutora beleza de suas imagens” (Cianótipo, 2019).

10 Étienne-Jules Marey inventou o cronofotógrafo que é um instrumento que capta o movimento através do registro de várias fotografias sucessivas.

Em 1946, ao ser indagado sobre as relações que poderiam existir entre o quadro e a pintura futurista, faz referência aos álbuns de Muybridge, pois não estava interessado na sugestão do movimento, e sim numa “[...] composição estática de indicações das várias posições tomadas por uma forma em movimento”. Na entrevista concedida a Pierre Cabane em 1966, admite que o elemento deflagrador dos esboços e do segundo estágio de *Nu descendo uma escada* fora a cronofotografia: “Sim, tinha visto na ilustração de um livro de Marey como ele indicava as pessoas que praticam esgrima, ou os cavalos a galope, com um sistema de pontilhado que delimitava os diferentes movimentos”. É assim que ele explicava a ideia do paralelismo elementar: “Isso parece muito pretensioso como fórmula, mas é divertido. Isso deu-me a ideia da execução do **Nu descendo uma escada**. Empreguei um pouco esse procedimento no esboço, mas sobretudo no último estado do quadro” (Chipp, 1988, p. 398, grifo nosso).

Adiante, em 1916, Duchamp envia ao casal Arensberg um cartão postal elaborado com quatro pedaços de outros quatro cartões-postais, dando início ao *mail-art*, que se expande com o uso sistemático por parte do grupo *Fluxus* (1962) e outros artistas. Em 1920, o artista conta com a colaboração do fotógrafo Man Ray para registrar o perfil de um ser andrógono em *Duchamp como Rrose Sélavy*. Em 1924, Duchamp e Brogna Perlmutter-Clair encenam para Man Ray *Plano Cinematográfico: Adão e Eva*. Já a fotocoloragem sobre cartaz (*ready made* retificado – fotocoloragem sobre cartaz) de Duchamp, serve de inspiração para Andy Warhol na série *Most Wanted Man* (1964).

Desde 1916 com o advento do movimento dadaísta, 1920 com o início do movimento construtivista e 1924 com a inauguração do movimento surrealista, a fotografia passa a ser incorporada gradativamente no processo de criação dos artistas com o uso da técnica da fotomontagem¹¹ e do

11 Fotomontagem. “Termo genericamente empregado para designar a associação de duas ou mais imagens, ou fragmentos de imagens, com o propósito de gerar uma nova imagem. São diversos os processos capazes de gerar imagens desta forma. O mais simples deles é a colagem, que consiste na elaboração de uma composição tomando por base imagens positivas sobre papel, que podem ser apresentadas diretamente desta forma, como o fizeram os artistas dadaístas e surrealistas, ou ser reproduzida para gerar um negativo a partir do qual se produzirão ampliações. Uma variante desse sistema, empregando originais em transparência, é o sanduíche de negativos ou de diapositivos, que agrega duas ou mais imagens para produzir uma terceira que pode ser simplesmente projetada, como no caso dos slides, ou empregada para gerar ampliações positivas sobre papel, no caso dos negativos. Outra possibilidade é a de ampliar partes de negativos diferentes sobre um mesmo papel fotográfico, gerando assim uma imagem composta que era reproduzida a seguir para gerar um negativo que possibilitava a obtenção ulterior e mais fácil do mesmo efeito. Existe uma variante do processo de fotomontagem que pode ser executada diretamente na própria câmara: a dupla exposição - ou mesmo múltipla exposição - de um mesmo negativo no momento de tomada da fotografia. Hoje em dia, com a introdução dos computadores e dos scanners, a adição de duas ou mais imagens para a produção de uma imagem final tornou-se muito mais fácil e precisa” (Fotomontagem, 2019).

fotograma¹². Essa atitude remete as defesas comunicadas no livro *Filosofia da caixa preta*, de Flusser. Para o pesquisador (Flusser, 2002, p. 18),

[...] as imagens técnicas (e, em primeiro lugar, a fotografia) deviam constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias. Toda a imagem técnica deveria ser, simultaneamente, conhecimento (verdade), vivência (beleza) e modelo de comportamento (bondade).

Os fotógrafos e pintores Man Ray, László Moholy-Nagy, Christian Schad, a fotógrafa Imogen Cunningham, e mesmo Picasso, agem nessa linha de pensamento quando subvertem os processos ofertados pela indústria da fotografia. Eles usam o papel fotográfico para realizar imagens sem o auxílio da câmera fotográfica (fotograma). No entanto, apesar dessa técnica parecer inovadora, a ponto de Christian Schad denominá-la, em 1920, *Schadographs* e Man Ray chamá-la de *Rayographs*, o procedimento já tinha sido realizado por William Henry Fox Talbot no processo *photogenic drawing* em 1830 (Figura 7.7).



Figura 7.7 - William Henry Fox Talbot. *Wreck*. 1839. Photogenic drawing, 22 x 17.5 cm (corte irregular).
Fonte: Talbot (1839).

12 Fotograma. “É a unidade do filme fotográfico depois de processado, ou seja, do negativo. Isto significa que um filme de 36 poses gera, portanto, 36 fotogramas. Este termo não se aplica aos diapositivos, que são simplesmente denominados de cromos ou slides. Fotograma serve igualmente para denominar as fotografias obtidas sem o auxílio da câmera, através da colocação de um objeto opaco ou translúcido diretamente sobre o material fotossensível. Os primeiros *photogenic drawings* obtidos por Fox Talbot em 1834, nada mais eram do que fotogramas, como também o eram os *schadographs*, produzidos na década de 1910 pelo suíço Christian Schaad (1899-1982), e os *rayographs*, criados pelo norte-americano Man Ray (1890-1976) na década seguinte. Outro importante produtor de fotogramas foi o húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), que empregou o processo na década de 1930, sem, no entanto, se preocupar em rebatizá-lo com seu nome” (Fotograma, 2019).

A partir dos anos 60, a fotografia toma posição central na mídia de massa. Isso é sentido pelos artistas a ponto de a fotografia ser incorporada como fundamento conceitual e material da obra. Nesse ambiente, a fotografia se integra à produção da *pop art* (1956), novo realismo (1960), grupo *Fluxus* (1962), vídeo-arte (1963), arte conceitual (1969), *minimal art* (1965), *earth art* (1967), hiper-realismo (1968), arte computador (1968), *arte povera* (1969), *body art* (1970), arte sociológica (1974), fotolinguagem (década de 70) entre outros movimentos.

Na *pop art* a fotografia exhibe questões sobre o conceito da imagem técnica, sua materialidade, seu uso em série e sua função na sociedade de consumo, tendo como base a antiarte dos dadaístas e surrealistas, a exploração das cores saturadas, a atenção aos objetos comuns e à vida cotidiana. A obra *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* (1956), de Richard Hamilton, marca o início da *pop art*, que em seguida se desenvolve com o trabalho dos artistas Eduardo Luigi Paolozzi, Richard Smith e Peter Blake, formando o *Independent Group*.

Contudo, é nos EUA que a *pop art* se consolida, com a realização das exposições *Arte 1963: novo vocabulário* (Arts Council na Filadélfia) e *Os novos realistas* (Sidney Janis Gallery em Nova York), as quais trazem o uso de material publicitário e da mídia em seu processo criativo. Assim surgem os principais nomes da *pop art* americana: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist e Tom Wesselmann. Dentre os temas que aparecem na *pop art* está a fama, com ênfase aos diversos trabalhos feitos com fotografias de Marilyn Monroe (*Os Lábios de Marilyn Monroe*, *Marilyn Monroe Dourada* e *Díptico de Marilyn*, todos de 1962), a violência racial (*Levante Racial Vermelho*, de 1963) e a Guerra Fria e do Vietnã (*Cadeira Elétrica*, de 1964). Nesse circuito, vale ressaltar que é na *pop art*, com as obras de Robert Rauschenberg e Andy Warhol, que se inicia a proposta de fecundação cruzada da imagem fotográfica com a serigrafia.

Rauschenberg, que no final da década de 1950 empregava a colagem de fragmentos de jornal em sua pintura, se destaca junto com Warhol, na década de 1960, por trabalhar a serigrafia em série. Ambos propuseram uma reflexão dos métodos e do próprio meio. Tal ação reside no questionamento do valor publicitário e mercantil da fotografia, do valor de autoria e da unicidade da obra. Além de questionar, eles iniciaram um período de experimentação intensa com processos fotográficos e outras técnicas correlatas à produção e reprodução de imagem.

As diversas formas artísticas nas quais a fotografia aparece a partir da década de 1960 passam a confrontar a categorização e a classificação das obras nas instituições tradicionais (museus, galerias e salões de artes). Entre os diferentes gêneros, a fotografia aparece como registro da arquitetura vernácula e da 'performance', como meio de reconfiguração de espaços arquitetônicos, como registro das transformações esculturais da terra, evidenciando a relação do corpo com a natureza e se apresentando como extensão do próprio corpo.

Edward Ruscha, Dan Graham e o casal Becher são alguns dos interessados em catalogar, informar e construir narrativas em série, abordando a arquitetura vernácula. Em 1966, Ruscha elabora a obra *Every Building on the Sunset Strip*, fotografando com o carro em movimento os dois lados da *Hollywood's Sunset Boulevard*. A apresentação das imagens é feita numa longa tira de papel (761 cm), que quando dobrada fica no formato de um livro (18 x 14,5 cm). Sua obra é composta por fotografias sequenciais que remete à linguagem cinematográfica.

Dan Graham usa imagens e textos para comunicar um tipo de casa modular. A apresentação final de sua obra *Homes for America* (1966-1970) inaugura a inter-relação entre uma página impressa para uma revista e uma obra para ser fixada na parede da galeria. O casal Becher produz imagens de caixas-d'água, torres industriais, torres de alta tensão, bombas de óleo e silos, desde 1959. Suas produções são compreendidas dentro do contexto da arte conceitual e do minimalismo sem deixarem de ser documentos da tipologia técnica e do design das edificações.

Tomando como questão central o ambiente espacial, David Hockney e Gordon Matta-Clark utilizam a fotografia para reconfigurar espaços arquitetônicos, produzindo formas dinâmicas contra a parede, proporcionando uma arte híbrida de escultura, arquitetura e fotografia. A obra *Office Baroque* (1977) de Gordon Matta-Clark exemplifica o resultado de uma intervenção arquitetônica, registrada pela máquina fotográfica. A comunicação do espaço se dá através do uso da colagem de imagens, segundo diversos pontos de vista do cenário, resultando em uma nova percepção de espaço.

Diferentemente de Gordon Matta-Clark, que usa a fotografia para documentar o *site-specific*, apresentando o espaço de forma não coordenada segundo as leis da perspectiva, Jeff Wall constrói um ambiente (*set*) com aparência real. A obra *Destroyed room* (1978) é uma imagem de um quarto feminino que ilustra o resultado de uma ação de vandalismo. O pequeno cenário fotografado é exibido em uma caixa de luz (159 x 234 cm) com o objetivo de apresentar a fotografia como um registro de uma situação real, possibilitando questionamentos que abarcam a relação fotografia-referente.

Robert Smithson, James Turrell, Dennis Oppenheim e Christo Javacheff usam a fotografia como documento das transformações esculturais elaboradas no meio ambiente. As obras de Robert Smithson mostram a importância da fotografia no processo da obra, uma vez que os projetos realizados por ele – como *Spiral Jetty* (1970), *Broken circle* (1971), *Amaillo Ramp* (1973), entre outros – sofrem influência da natureza ao longo do tempo. Assim, essas fotografias mostram a mutação da obra em diferentes épocas. Para Christo Javacheff, a fotografia entra como registro do *repacking nature*, que é uma espécie de *happening* e arte conceitual em que o artista ‘embrulha’ o ambiente, enriquecendo o local.

Se para os artistas citados acima a fotografia é o meio de registro dos *earthworks*, para Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, David Horvitz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott e Stephen Shore a fotografia tem a função de

comunicar o anonimato de ações humanas no meio ambiente. A participação desses artistas na exposição *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975), no George Eastman House International Museum of Photography and Film (Rochester, EUA), inaugura o movimento fotográfico New Topographics¹³.

Nos últimos anos da década de 1970 os artistas usam as imagens culturais para apresentar questões sobre o conceito de imagens como ‘definidoras da realidade’, ou seja, o artista expõe a fotografia como uma estrutura significativa e ‘moldável’. Entre os assuntos abordados está a crítica feminista da representação, desconstruindo e reconstruindo as representações de sexualidade e da identidade. Para atingir tal proposta, Sherman e Laurie Simmons usam a fotografia para investigar estereótipos sexuais. Nancy Burson trabalha questões sobre a beleza feminina por meio da computação gráfica, e Barbara Kruger usa o espaço da mídia (pôsteres e outdoors) para se comunicar com as mulheres. Em seus projetos, Kruger trabalha a fotografia junto com o texto, denunciando a mídia de massa como um meio de ‘visão’ e concepção masculina.

A influência da fotografia, por meio da televisão, outdoor, jornal e revista, aumenta na geração dos artistas da década de 1980. As superfícies brilhosas, a grande escala e as cores saturadas do cibacromo¹⁴ são predominantes nas obras dessa geração. A aparência dos trabalhos passa a ser mais industrial (mecânica) do que ‘manual’. Entre as artistas que, já no final dos anos 1970, trabalham nesse segmento de produção está Sarah Charlesworth, com as fotocópias da primeira página do International Herald Tribune. Nesse trabalho, ela excluiu o texto, mas conservou o cabeçalho, o *layout* e as imagens fotográficas. Segundo Lisa Phillips expõe no catálogo *Photoplay*, “[...] até o desfecho dos anos 80, o modelo mídia/propaganda estava esgotado e a preocupação com a teatralidade se deslocou na direção da tradição pictórica e da ambiguidade temporal e espacial” (Phillips, 1994, p. 20). A seguir, Phillips completa: “[...] à medida que os artistas voltaram aos gêneros tradicionais como paisagem, retrato e natureza morta, abria-se um novo diálogo entre arte, fotografia artística e fotografia convencional” (Phillips, 1994, p. 20).

Essa linha de pensamento é notada nos trabalhos de Bárbara Ess, Adam Fuss, Oliver Wasow e Andrés Serrano, que retomam técnicas fotográficas ‘primitivas’ propondo uma arte com aspecto ‘espiritual’, tanto no sentido do próprio ato fotográfico quanto no aspecto visual da imagem. O referente deixa de ser representação do *real* e passa a ser o resultado da construção de um mundo imaginado. O aspecto científico da fotografia, a arte e a espiritualidade se fundem na obra. Ao mesmo tempo,

13 Em <http://www.johnschottphotography.com/route66motels> são apresentadas as fotografias feitas por Scott que foram vinculadas ao movimento.

14 O papel cibacromo possibilita fazer a impressão de cromos em cores com altíssima qualidade. O resultado é uma imagem saturada e com contraste. A superfície do papel é brilhante.

[...] verifica-se, então, a abolição do caráter hierárquico e, em seu lugar, aparece a noção de fluxo dirigida pelas comunidades virtuais. Assim, consolida-se a era das culturas de redes, prevalecendo a participação, o diálogo e a colaboração entre os parceiros. A criação é distribuída sem fronteira, aproximando a arte da vida. Para Domingues (2003), a nova estética é a tecnoestética, composta pela interatividade ser humano-máquina. O corpo biológico soma-se ao corpo sintético (máquina), gerindo o pós-biológico. Algumas criações podem ser conhecidas no FILE (Festival Internacional de Linguagem Eletrônica) (Camera, 2013, p. 63).

A realidade, o artifício e a representação são pontos em evidência no processo do artista do século XX. Isso é ampliado com a introdução de novas tecnologias no século XXI. A complexidade desse assunto é apresentada nos livros *La confusion de los géneros em fotografía* (Arbaizar; Picaudé, 2004), *Efecto Real: debates pós-modernos sobre fotografía* (Ribalta, 2004), *Indiferencia y singularidad* (Picazo; Ribalta, 2003), *La photographie Contemporaine* (Poivert, 2002) e *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación* (Chevrier, 2007).

Considerações finais

No panorama apresentado verifica-se que a fotografia é usada e compreendida de várias formas. No universo das artes, ela se mostra ora com caráter verídico, ora com aspecto ‘revelador’ de uma imagem latente e ora com características que são próprias de uma imagem que oscila entre o real (associado ao caráter científico da máquina fotográfica) e o imaginado (relacionado à encenação e manipulação da realidade e/ou da imagem). Ao longo da história das artes, também, a fotografia aparece como imagem a ser interpretada pelo artista por meio de outras linguagens (pintura, escultura, desenho, gravura), como imagem miscigenada com a gravura, como elemento da obra na técnica da colagem, como documento da *land-art*, *performance*, *happening*, *site-specific* e arquitetura vernácula e como a própria obra (*mail art* e fotografia).

Esse caráter plural está relacionado à função e ao uso da fotografia na sociedade, que por sua vez estão atrelados ao desenvolvimento tecnológico da imagem fotográfica. Segundo Frizot (1998, p. 91), “[...] diferentemente das histórias de outras mídias usadas nas artes, a fotografia tem percorrido um número de fases, ou estágios, que corresponde rigorosamente para o desenvolvimento de técnicas ou caminhos nos quais as imagens são produzidas”.

Sendo assim, no segmento das artes notam-se diferentes suportes e linguagens relacionadas à fotografia, como também se observam diversas interpretações da fotografia associadas ao próprio aspecto da imagem fotográfica, passando por questões

relacionadas à imitação, desconstrução, encenação, manipulação e reprodução, decorrentes da relação entre imagem-referente e tecnologia-sociedade. Atualmente termos como hibridismo e fotografia expandida são recorrentes nas pesquisas e nos diálogos entre artistas e curadores¹⁵.

Para concluir, é pertinente citar André Rouillé (2009, p. 352, grifo nosso): “[...] é preciso ressaltar, principalmente, quanto é errôneo, ou pelo menos unilateral, afirmar que a fotografia **se infiltrou na arte**, que **entrou na arte** (como se entrasse em estado de graça), mesmo que fosse de um modo paradoxal”. A fotografia é ambivalente. Ela pode ser compreendida entre o ator principal e o ator coadjuvante; entre a arte e a não arte; entre o documento e a representação; entre o real e o imaginário. Isso é o que impulsiona o motor perpétuo denominado neste capítulo como *Arte & Fotografia*.

Referências

ARBAIZAR, P.; PICAUDÉ, V. **La confusión de los géneros en fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

ATKINS, A. **Ferns. Specimen of Cyanotype**. [184-?]. Cianótipo. 26.3 x 20.8 cm. Disponível em: <https://images.nga.gov/>. Acesso em: 12 jul. 2019.

CALÓTIPO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo76/calotipo>. Acesso em: 12 jul. 2019.

CAMERA Obscura. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo82/camera-obscura>. Acesso em: 12 jul. 2019.

CAMERA. P. A fotografia sob a perspectiva da construção social da tecnologia. **Revista Mouseion**, n. 15, p. 45-66, 2013. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/1137/914>. Acesso em: 10 fev. 2017.

CHEVRIER, J. **La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

CHIPP, H. B. (org.). **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CIANÓTIPO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo86/cianotipo>. Acesso em: 12 jul. 2019.

15 Ver *A Fotografia expandida* (Fernandes Junior, 2002).

DAGUERREÓTIPO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3856/daguerreotipo>. Acesso em: 12 jul. 2019.

DEGAS, E. **The dance class**, 1874. Pintura a óleo sobre tela 83.5 x 77.2 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/704975>. Acesso em: 12 jul. 2019.

DISDÉRI, A. A. E. **Eugénie Schlosser et Coralli**. 1863. Fotografia albuminada de negativo em suporte de vidro. Imagem: 18.8 x 23.5 cm. Página do álbum: 26.3 x 35 cm.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 2000.

FABRIS, A. (org.). **Fotografia**: usos e funções no Século XIX. São Paulo: Edusp, 1998.

FERNANDES JUNIOR, R. **Fotografia expandida**. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

FERRÓTIPO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3859/ferrotipo>. Acesso em: 12 jul. 2019

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOTOGRAMA. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3869/fotograma>. Acesso em: 12 jul. 2019.

FOTOMONTAGEM. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3870/fotomontagem>. Acesso em: 12 jul. 2019.

FRIZOT, M. The transparent medium: from industrial product to Salon des Beaux-arts. *In*: FRIZOT, M. (ed.). **A new history of photography**. Köln: Könemann, 1998. p. 90-101.

HILL, D. O. **Newhaven fishwives**, c1845. Papel salgado impresso de um negativo de papel, 29.5 x 21.7 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/268430>. Acesso em: 12 jul. 2019.

JASON, H. W. **History of art**. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1995.

JOHNSON, W. S. **A History of photography**: from 1839 to the present. The George Eastman House Collection. Köln: Taschen, 2005.

LUZ, P. C. V. **A trajetória da fotografia no Salão Paranaense (1944-2006)**: uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica. Dissertação (Mestrado) - PPGT, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

MENESES, U. T. B. Rumo a uma história visual. *In*: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (ed.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005. p. 33-56.

MONET, C. **Rouen Cathedral, West Façade, Sunlight**. 1894. Pintura a óleo sobre tela: 100.1 x 65.8 cm Moldura: 127.6 x 91.4 cm (50 1/4 x 36 in.). Chester Dale Collection Accession No. 1963.10.179. Disponível em: <https://images.nga.gov/>. Acesso em: 12 jul. 2019.

PAVÃO, L. **Conservação de coleções de fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 1997.

PESAVENTO, S. J. **Exposições Universais, espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

PHILLIPS, L. **Catálogo photoplay: a arte contemporânea na fotografia**. São Paulo: Masp, 1994.

PICAZO, G.; RIBALTA, J. **Indiferencia y singularidad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

POIVERT, M. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.

RIBALTA, J. **Efecto real**. Debates posmodernos sobre fotografia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

ROUILLÉ, A. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 7**. 2019. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia de Iria Correia. Daguerreótipo. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá, c. 1860. Reprodução feita por Patricia Camera.

TALBOT, W. H. F. **Wrack**, 1839. Photogenic drawing. 22 x 17.5 cm (corte irregular). Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282756/>. Acesso em: 12 jul de 2019.

TOULOUSE-LAUTREC, H. **The englishman at the Moulin Rouge**. 1892. Pintura em suporte de papel. 85.7 x 66 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437835/>. Acesso em: 12 jul. 2019.

TURAZZI, M. I. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo - 1839/1889**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VERMEER, J. **A maid asleep** c. 1656–1657. Pintura em tela, 87.6 x 76.5 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437878>. Acesso em: 12 jul. 2019.



CAPÍTULO 8

A FORÇA E O SENTIDO DA FOTOGRAFIA DE
ODED BALILTY

A FORÇA E O SENTIDO DA FOTOGRAFIA DE ODED BALILTY

Carlos Alberto de Souza¹, Letícia Dovhy²

Introdução

A fotografia, tal qual a arte, tem o poder de chocar e despertar a consciência de cada um diante dos problemas e situações que a vida aponta. Ela é portadora de significados que produzem discussões e reflexões no meio social. Uma única imagem pode ser ‘lida’ em qualquer lugar do mundo, por compreender uma linguagem universal, apesar das diferenças culturais entre os povos que habitam este planeta. Existem imagens visualmente atrativas pela sua abordagem estética e artística, que retratam ora o belo, ora o feio, as belezas e mazelas da humanidade. O objetivo desta pesquisa é descrever os sentidos de algumas imagens produzidas/publicadas pelo fotógrafo israelense Oded Balilty, levando em conta a estetização de suas fotos.

Embora alguns teóricos da Arte, como é o caso de Benjamin (1996) e Huyghe (1991), denunciem o caráter passivo da imagem nos tempos modernos, proporcionado pelos avanços técnicos (fotografia, cinema, televisão), há teóricos que ressaltam o poder da imagem na mídia, como é o caso de Martinho, autor de *Estética da Comunicação* (2007). Ele identifica a importância da comunicação de massa e a força das imagens e mensagens comunicacionais no dia a dia das pessoas. Antes de passarmos aos pontos de vista desse autor, convém apontar a percepção que Huyghe tem da arte, especialmente da imagem.

Para Huyghe (1991, p. 11), “[...] na arte a imagem é choque, um choque que desperta consciência de cada um, e lhe exige uma atenção intensa para ser penetrada, apreciada e julgada”. Ele não deixa de fazer críticas à imagem televisiva e do cinema, observando

1 Professor da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná. Integrante do Grupo de Pesquisa INTERART. E-mail: carlossouza2013@hotmail.com

2 Pesquisadora do Grupo Foto&Tec e aluna do curso de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná. E-mail: leticiadovhyg@gmail.com

que a tevê e o cinema promovem a passividade por meio de uma imagem autoritária, fragmentada e veloz. Complementa: “[...] a imagem na arte, longe de facilitar a aceitação passiva, fustiga, exalta a consciência que o homem pode ter dos seus poderes” (Huyghe, 1991, p. 12). O sentido de uma imagem depende de sua construção estética, das decisões tomadas, dos materiais utilizados, do processo de composição e dos recursos disponíveis ao ‘artista’, bem como da lógica, comprometimento e propósitos de seu trabalho e de sua própria consciência sobre o que faz.

Segundo Arana (2009), a palavra estética tem origem no termo grego *aisthesis*, que significa faculdade do sentir, compreensão pelos sentidos, percepção totalizante. Isto é, a estética faz parte de um conhecimento sensível que é despertado e abordado de forma diferente pelos indivíduos, dependendo de sua bagagem cultural. A exemplo das obras de arte, os produtos da comunicação também mobilizam sentimentos, reações, percepções. É o que acontece com a fotografia na sua singularidade. O fotógrafo, no ato de captura de uma imagem, faz escolhas e procura, por meio da criatividade, passar mensagens que tocam e produzem sensações no receptor.

A *aisthesis*, nesse sentido, é o ponto de partida para uma nova poiesis – uma comunicação é, portanto, um ato estético, na medida em que é a reconstrução poética de uma sensação que se pretende externar, expressar para além de si mesmo e compartilhar, causando uma sensação similar em outro indivíduo (Martinho, 2007, p. 32).

Martinho (2007, p. 31) explica que em todo ato comunicativo há uma estética: “[...] uma sensação do exterior que impressiona os sentidos e passa a existir na mente do sujeito, mas também pode ser comunicada assim como foi recebida”. Por isso, é que ele evoca o conceito de intersubjetividade (Martinho, 2007, p. 10), salientando que “[...] o indivíduo está sempre em comunicação – a consciência é comunicativa, mas também há relações similares na esfera particular, na interação com o grupo [...]”, com as pessoas, com a ‘massa’.

Argumentações estéticas são usadas como ferramenta para interpretação e questionamento de uma dada realidade. Ou seja, analisar a estética de uma fotografia é ter uma ferramenta para questionar a realidade recortada pelo fotógrafo, suas intenções, seus pontos de vista, suas preocupações e o que a própria cena representa no contexto registrado.

A intenção deste trabalho é analisar as imagens fotojornalísticas de Oded Balilty, pensar de que maneira elas podem contribuir para uma leitura crítica da realidade retratada. Isso é bem visível nas duas primeiras fotos que serão apresentadas neste artigo. Na terceira, o fotógrafo procura dar destaque a uma cena cotidiana da China, com o olhar diferenciado de suas seleções estéticas, que o caracterizam enquanto fotógrafo. Por fim, são apresentadas outras fotos de Oded, com a finalidade de mostrar

como ele encara a realidade em que vive e a sensibilidade com que retrata, por exemplo, o cotidiano da guerra. Tais trabalhos servem para pensar como os elementos estéticos são importantes para a valorização de uma determinada temática.

A estética e a fotografia

Desde seu surgimento, muitos consideravam a fotografia como a imitação perfeita da realidade, já que o fotógrafo não poderia interferir na criação, como acontecia na pintura. Ela seria, portanto, como um ‘espelho do real’. André Bazin destacou a objetividade como parte essencial da fotografia: “[...] pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo” (Bazin *apud* Xavier, 1983, p. 125-126).

Novas teorias surgiram, apontando a fotografia como transformadora do real ou como um ‘traço do real’. Essas discussões são levantadas por Dubois em *O ato fotográfico e outros ensaios* (1993). Outro autor que traz contribuições para o campo da imagem é Machado (1984), que descreve a fotografia como um retângulo que ‘recorta o visível’. Machado (1984, p. 76) afirma que o quadro da câmera “[...] é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis”.

Percebe-se que a fotografia não escapa da parcialidade. O fotógrafo torna visível aquilo que considera importante, o que conseqüentemente faz com que outros dados não sejam mostrados, se tornem invisíveis. A câmera é um instrumento apropriado para mostrar um acontecimento, denunciar um crime ou outro problema social. O ângulo adotado pelo fotógrafo, a composição e a seleção do primeiro plano acabam afetando a mensagem e criando sentidos para a fotografia.

É importante analisar os aspectos técnicos de uma imagem, mas é necessário, também, ter conhecimento teórico e sobre o contexto em que a foto foi tirada, bem como da bagagem cultural, social e ideológica de seu produtor. Existem várias formas de registrar imagneticamente um acontecimento ou mesmo um simples fato do cotidiano. Enquadramento, ângulos, cores, contrastes, textura, nitidez, luz, linhas e padrões, tudo isso induz o olhar para um lugar que foi previamente pensado. Não se pode afirmar que a mensagem atinge igualmente a todos. Assim como o fotógrafo, o público constrói significados para a imagem. Segundo Persichetti e Pontes (2014), essa construção depende do repertório de cada receptor e de sua formação cultural. A foto, além de ser uma linguagem universal, é fonte infinita de interpretações, observa o autor.

Até poucas décadas atrás, poucas pessoas tinham contato com a fotografia, dado o alto custo das máquinas analógicas e de todo o processo de revelação. Quem tinha

condições de ter fotos se orgulhava e exibia com prazer seus álbuns de viagem, as fotos da família e seus retratos às visitas que chegavam. Era de praxe. Com a popularização da fotografia digital, a imagem perdeu um pouco do seu valor, perdeu seu caráter de raridade. Mesmo assim, o culto à imagem ainda é forte em nossa sociedade, o que pode ser verificado na internet (sites, blogs, Twitter), onde milhares de fotografias circulam, são compartilhadas e curtidas todos os dias.

Em função da popularização da imagem e da necessidade de atrair a atenção do espectador, a estetização das fotos se tornou comum. Os elementos da narrativa devem confluir para dar sentido à imagem, tal como idealizou o seu produtor. Com esse objetivo, ele recorre a técnicas fotográficas e mesmo ao campo artístico, explicitando nesse conjunto um sistema de significação e sentidos daquilo que capturou com sua máquina.

A estética é um universo polissêmico. É uma apropriação humana do mundo para a percepção e compreensão dele. Segundo Brugger (1962, p. 207), estética é “[...] a ciência da percepção sensível em oposição a ciência do conhecimento intelectual [...]”, em outras palavras, está atrelada à subjetividade. Soulages (2010) reforça o conceito de que a estética fotográfica é uma construção que visa determinados objetivos a partir do momento em que se utiliza da fotografia para contar uma história.

De acordo com Kris (1968), em *Psicanálise da Arte*, por menor que seja o nível de interesse por uma obra de arte, ou no caso uma fotografia, já se estabelece um fator indispensável para uma apreciação estética, pois ocorre um despertar de consciência. O uso de elementos estéticos e técnicas fotojornalísticas estimula novos olhares e sentidos, novas percepções da cena, “[...] em suma, tem-se a emoção, a perturbação” (Barilli, 1994, p. 33).

A arte de compor belas e intrigantes imagens

A composição fotográfica compreende a qualidade estética de uma imagem. Cada fotógrafo acaba sendo reconhecido pelo trabalho e pelas escolhas que faz. No caso desta pesquisa, o fotógrafo ‘retratado’ marca a sua existência a partir dos contrastes que estabelece entre o real e o fictício. Ele usa uma composição criativa para criar efeitos de significação na hora de apertar o obturador de sua máquina analógica ou digital e, com isso, chamar a atenção das pessoas. Compor uma imagem não se limita a criar algo apenas agradável aos olhos, é preciso, também, estabelecer pontos de interesse e sintonia com o apreciador.

O enquadramento é o principal item da composição, que envolve, ainda, outras técnicas, tais como o contraste, a profundidade de campo, as linhas, a posição dos elementos no primeiro, segundo e terceiro planos, os ângulos e as cores predominantes. Os elementos expressos na fotografia para transmitir a mensagem final podem estar em

planos e ângulos diferentes, mas independente da posição, eles significam, revelam o que o fotógrafo pretendeu mostrar.

A composição é o conjunto de elementos que se comunicam em uma imagem. É um dos principais artifícios usados pelo fotojornalista para contextualizar um acontecimento, evidenciar de forma mais verdadeira possível a realidade. No caso em análise, Oded Balilty usa a sobreposição de elementos para tocar o espectador. Essa técnica convida à observação dos contrastes e dos motivos para utilizá-la. Quando os objetos se sobrepõem, a primeira coisa que atrai os olhos é a singularidade da cena, que Barthes (1980) chama de *punctum*. O *punctum* tem caráter subjetivo, é um interesse que se impõe a quem olha a fotografia, como observam alguns autores da área.

No processo de composição, os ângulos e as linhas ajudam a dar fundamento e atmosfera à fotografia. Segundo Kandinsky (1997, p. 105) as linhas horizontais transmitem leveza, liberdade e maleabilidade. Já as verticais são instáveis e dinâmicas, representando maior sentido de tensão. A combinação das duas culmina em imagens poderosas e dinâmicas. Consideradas mais interessantes, as linhas diagonais despertam dinâmica e movimento, conduzindo o olhar de canto a canto, movendo-o para o ponto de interesse.

A escolha dos elementos de composição pode ajudar ou prejudicar uma mensagem fotográfica. É sempre importante que o fotógrafo, ao apontar a máquina para determinada cena, elimine qualquer tipo de ruído, lembrando que as fotos mais simples às vezes são as que mais geram significados.

A estetização nas obras de Oded Balilty

Oded Balilty demonstra entender bem de composição, nos jogos que faz com os objetos de primeiro, segundo ou terceiro plano e com o uso de contraste, ângulos e sobreposição de cenas. Nascido e criado em Jerusalém, começou sua carreira como fotógrafo da revista *Bamahane*, do Exército Israelense. Em 2002 juntou-se a *Associated Press*. Foi o vencedor do Prêmio Pulitzer em 2007. Além de trabalhar com fotojornalismo, sua fotografia de arte fina, como é defenida em seu próprio site (www.odedbalilty.com), tem sido exibida em galerias de arte da Europa e em Israel.

Em entrevista à revista *Times*, Balilty revela ser um fotógrafo diferente, e essa diferença começa já no seu posicionamento na hora de capturar uma imagem (Bicker, 2012). Como ele mesmo diz, se for para fazer fotos iguais às de outros, a partir do mesmo ângulo, ele prefere ir embora, sem fotografar, pois não há necessidade de fazer a mesma imagem que cinco outros bons fotógrafos. Prefere mostrar, conforme destaca à revista, a história por ângulos diferentes, não apenas visualmente, mas também mentalmente, ajudando a construir os momentos de determinado acontecimento.

Balilty reforça, na entrevista, seu trabalho de aproximar fotografia, arte e fotojornalismo. “Estou tentando contar histórias com minhas fotos, mas a estética e a maneira como vejo as coisas são muito importantes para mim [...]”, e continua, “[...] a primeira e mais importante coisa para mim é **contar a história**” (Bicker, 2012, grifo nosso).

As três fotografias alvo desta análise foram escolhidas por apresentarem, cada uma, uma característica importante do trabalho de Balilty. A primeira traz o uso do contraste para retratar duas realidades em uma só imagem. A segunda, uma crítica à sociedade por meio de uma fotografia com viés artístico. E, por fim, a terceira, composições atrativas para mostrar situações de uma cultura local.

Balilty registrou a foto abaixo (Figura 8.1) na capital chinesa, Beijing, em 2008. O mural em tons vivos, retratado aqui, era parte de uma ação das autoridades locais na tentativa de acrescentar um pouco de cor à cidade durante os Jogos Olímpicos. A explicação para esse ato está no fato de a cidade geralmente estar envolta por um manto de poluição cinza.

Figura 8.1 - Oded Balilty. Foto do álbum Beijing Cover Up. Fotografada em 2008 durante os Jogos Olímpicos de Beijing, Fotojornalismo.



Fonte: Balilty (2013b).

Essa fotografia traz um contraste muito significativo. O outdoor colorido do lado esquerdo da imagem apresenta um céu límpido, que se contrapõe ao poluído de Beijing, do lado direito da foto. É a mesma situação com os prédios: na representação do mural existem prédios atrativos que, apesar de seguirem um padrão acinzentado, apresentam pontos com cores vivas. Ao lado direito, na cidade, as edificações parecem ser repetitivas e sem vida. A rodovia asfaltada no painel contrasta com a realidade do

outro lado da imagem, onde a rua é uma superfície esburacada, sem pavimentação, com lixo, um local vazio.

Estudos comprovam que, ao ler uma imagem ou texto, o olho percorre primeiro o lado esquerdo da imagem e em seguida desliza para o lado direito. A composição da fotografia, ao manter o ‘imaginário’ de uma cidade enfeitada e perfeita de um lado, choca o apreciador com a realidade precária do lado oposto. A sobreposição de elementos do mesmo tema, revelando o contrário, contribui para o questionamento da realidade de uma parte da cidade representada nessa imagem. A simetria é quebrada ao meio, pelo contraste da cor e pelo próprio contraste da situação.

Balilty mostra dominar as técnicas visuais fundamentais para a composição da imagem. Em suas fotos, apresentadas e discutidas neste artigo, ele joga com o equilíbrio e a instabilidade; simetria e assimetria; unidade e fragmentação; neutralidade e ênfase; singularidade e justaposição. Essas são técnicas citadas por Dondis, que destaca ser importante conhecê-las para operar significação na obra, seja ela artística ou comunicativa: “[...] a mensagem e o método de expressá-la dependem da compreensão e da capacidade de usar as técnicas visuais, ou seja, os instrumentos de composição visual” (Dondis, 2000, p. 132). O autor também aponta que é por meio “[...] da criação de uma força compositiva antagônica [...]” que a dinâmica do contraste pode ser evidenciada (Dondis, 2000, p. 126). Conhecer essa dinâmica também é importante para ver e analisar uma imagem.

Analisando as imagens de Balilty, percebe-se sua preocupação com os vários elementos da imagem para que o contraste possa sensibilizar o espectador de sua ‘obra’. Na foto apresentada anteriormente, verifica-se o contraste entre o real e a ficção, aflora a questão da assimetria e a justaposição de cenas que interpelam o leitor: é o fotógrafo demonstrando intencionalidade na sua ação, propondo nova significação ao real, agindo conscientemente.

As pessoas podem admirar esse outdoor e apontar que ele e outros semelhantes são necessários para o embelezamento da cidade. A imagem expressa nele faz refletir sobre dualidades, a urgência de melhorar, dar cor e vida a um lugar, a uma cidade, fazê-la retornar à vida, se recompor.

Outra imagem intrigante do fotógrafo foi publicada no álbum *Life of a Mannequin* (Figura 8.2). A fotografia propõe uma comparação entre o humano e o *Mundo manequim*; propõe reflexões sobre os sentidos da vida, as engrenagens do mundo produtivo, a inércia dos ‘sujeitos’. Milhares de manequins são produzidos por homens na indústria e ambos têm destinos diferentes, mas estão engendrados dentro da maquinaria produtiva da modernidade.

André Rouillé explica que as fotografias não documentam objetos ou pessoas, mas situações e representações. Deve-se, portanto, saber o contexto histórico em que uma peça, uma obra, uma fotografia foi produzida, sobre o que elas procuram refletir, sobre que situações fazem pensar, numa sociedade marcada pela dor, sofrimento e

desesperança no futuro. A estética tem o papel de trazer isso à tona, fazendo com que os humanos encarem situações e problemas por meio de um processo de estetização da realidade e do cotidiano. Essa, em síntese, é a essência da estética. Os manequins da foto representam um pouco do humano, aprisionado e muitas vezes sem voz, especialmente em sociedades totalitárias.

Nesta fotografia, Balilty mostra no primeiro plano um manequim sendo segurado por mãos humanas. O humano não se expressa, foi ocultado pelo conjunto de ‘pequenos homens’ que tem um destino na cidade: ir para as vitrines anunciar o que há de ‘melhor’ nesse mundo industrial, consumista. Eles representam a massa, sem nome nem voz, subjugados. São ‘não sujeitos’, encaixados no modelo e ritmo da sociedade moderna. A relação homem-manequim, na foto, ativa reflexões a respeito da vida e de nossa existência, especialmente naqueles mais sensíveis à arte. A arte e a estética têm esse poder de motivar reflexões, gerar consciência.

Figura 8.2 - Oded Balilty. Foto do álbum *Life of a mannequin*.



Fonte: Balilty (2013c).

A foto é portadora de uma significação crítica e reflexiva. Nela, o homem é a representação do que já existe e assemelha-se a tantos outros iguais (manequins).

A terceira imagem retrata um jogo de pingue-pongue (Figura 8.3), esporte que faz parte da cultura chinesa, presente nas cidades, ruas e até mesmo em casas e clubes. A cena mostra bem isso. Em um lugar qualquer da China, o fotógrafo capta o momento em que duas pessoas adultas jogam, enquanto outra se exercita. A

foto confirma um costume que tem origem no passado remoto daquele país. É algo que faz parte da cultura e se reinventa no cotidiano. As linhas que compõe a imagem – horizontais, diagonais e verticais – dão dinâmica e vida ao que foi retratado.

Figura 8.3 - Oded Balilty. Foto do álbum *Ping Ping Nation*.



Fonte: Balilty (2013d).

As fotos apresentadas nesta pesquisa trabalham com ferramental estético que ajuda a revelar uma realidade ou problematizar uma situação, por meio de vários artifícios compositivos. A composição feita pelo fotógrafo israelense se caracteriza pelo aspecto artístico que faz com que a imagem proponha questionamentos. De acordo com o sociólogo Becker (2010), as fotografias podem ser interpretadas e analisadas como uma resposta para diferentes questionamentos. Com as imagens anteriores, assim como com as que serão apresentadas na parte final deste trabalho, procura-se evidenciar que as fotografias produzidas por Balilty são, muitas vezes, contestatórias. Com elas, ele revela sua indignação com o que acontece em várias partes do mundo. As que retratam os dramas da guerra, em especial, têm um efeito mais forte dessa indignação. Contudo, mesmo no ‘inferno’, ele consegue abrir espaço para coisas inusitadas e propor fugas do cotidiano que retrata.

Outras imagens de Balilty

Como observado, Balilty consegue ver coisas que os outros não veem e, com criatividade e perspicácia, traduzir por meio do fotojornalismo situações que chocam, fazem chorar ou rir, marcando, assim, sua posição no mundo. É este o papel da fotografia com viés artístico. O fotógrafo se coloca diante dos acontecimentos de forma diferenciada, proporcionando ao espectador ângulos e perspectivas inovadoras, dá sentido às cenas, contrapõe o belo e o feio, atos de humanidade e injustiça, ordem e desordem. A capacidade de Balilty de provocar os poderes, mostrar as situações mais inusitadas, mesmo em época de conflitos, já lhe rendeu prêmios, como o Pulitzer (Figura 8.4) recebido em 2007 em reconhecimento pela fotografia de uma mulher tentando conter o avanço de soldados israelenses em um assentamento (Figura 8.5).

Figura 8.4 - Foto de Oded Balilty recebendo o prêmio Pulitzer, em 2007.



Fonte: Pulitzer (2007).

Figura 8.5 - Oded Balilty. Foto vencedora do prêmio Pulitzer de 2007 - categoria Breaking News. Mostra mulher tentando conter a força dos soldados israelenses em assentamento.



Fonte: Balilty (2007).

Os conflitos infindáveis entre israelenses e palestinos são ‘palco’ de muitas de suas fotografias. Ao mesmo tempo em que mostra a guerra, soldados, tanques, bombas, ele retrata o povo que sofre com os conflitos, as crianças em meio aos escombros. Mas suas fotografias também exploram outros temas, abrem espaço para coisas inusitadas e para aquelas que fazem parte do dia a dia das pessoas e das situações que vivem, revelando o cotidiano (Figura 8.6).

Figura 8.6 - Oded Balilty. Cotidiano de uma cidade destruída por um terremoto.



Fonte: Balilty (2013a).

Apesar de não haver consenso no campo da arte sobre o poder artístico de uma imagem fotográfica, estudiosos da estética da comunicação indicam que uma foto, por ser captada mecanicamente, evoca sentimentos e dela sobrevivem múltiplas interpretações, tendo como fundamento a ideologia que se cultua, conhecimentos passados, experiências vividas, formas de compreender o mundo. Por isso mesmo, uma foto pode gerar reações diferentes, mas muito do sentido e dos pontos de vistas são guiados pelo seu produtor. Há sempre uma tentativa de envolver aquele que observa a foto, fazê-lo se posicionar diante dos acontecimentos. O fotógrafo tem propósitos, procura mostrar o mundo do seu ponto de vista. Ele pode mostrar só coisas boas e belas, mas também, dependendo da situação, pode revelar os males da sociedade, a violência urbana, a guerra e o sofrimento, por exemplo.

Ainda que não haja consenso, muitos autores buscam apontar situações em que a foto pode ser entendida como arte. Como é o caso de Machado, ao analisar a obra de Ansel Adams: “[...] se for possível falar num **poeta** da base material da fotografia, ele será, sem dúvida, o norte-americano Ansel Adams” (Machado, 1984, p, 166, grifo nosso). O autor descreve, na mesma página, a qualidade do fazer de Adams: “[...] densidades do preto e do branco, tonalidade de cinza, textura do negativo, tudo isso é orquestrado por ele de forma rigorosa, por meio do tratamento da emulsão e do controle do tempo de exposição e revelação [...]”; e reforça, “[...] o ato de fotografar e o ato de revelar são considerados artes de extremo rigor: controlando os tons de

cinza numa escala matemática, o fotógrafo os pode orquestrar em composições de raro efeito” (Machado, 1984, p. 166). Machado (1984, p. 171, grifo nosso) também faz referência a Alfred Stieglitz, que foi diretor da revista *Camera Work*, que “[...] exerceu uma influência marcante sobre toda uma geração de fotógrafos: praticamente, foi ela que definiu os critérios segundo os quais uma foto poderia ser considerada **artística** [...] Tratava-se de uma revista de arte no sentido mais aristocrático do termo”.

O tema da fotografia como arte também é discutido no livro *Como ler uma fotografia*. Um dos capítulos dessa obra se dedica a discutir estética e explica que para muitos “[...] o dilema de classificar uma fotografia como sendo ou não arte é algo irrelevante [...]” (Salkeld, 2014, p. 145). O texto destaca, na sequência, que muitos fotógrafos “[...] têm se preocupado em desenvolver um trabalho que faça com que a atenção se desloque para além de seu mero conteúdo informativo [...] eles têm se preocupado em fazer um trabalho que seja visto como valioso em si” (Salkeld, 2014, p. 146).

Contrários à proposta da fotografia como arte, há uma série de autores, dos quais destaca-se Roger Scruton, que acaba seguindo o pensamento de Walter Benjamin. Scruton diz que o problema da fotografia (como arte) decorre, basicamente, do fato de ela ser algo fácil e mecânico. Geralmente quem se contrapõe ao valor artístico da fotografia são os artistas; do outro lado, estão aqueles que percebem o valor da imagem fotográfica. Mas, independentemente da polêmica e com os avanços na área ótica e surgimento de lentes de todos os tipos, tem aumentado muito o número de defensores da arte fotográfica. Inclusive, Salkeld (2014) salienta que cada vez mais a fotografia tem tido espaço em famosas galerias de arte pelo mundo.

Salkeld (2014) explica que o movimento a favor da fotografia como arte começa nos anos 20, do século passado, na Alemanha e na Rússia. Fotógrafos como László Moholy-Nagy e Aleksandr Rodchenko forjaram o que viria a ser conhecido como uma ‘nova visão’ – uma mescla de fotojornalismo com fotografia documental e arte vanguardista. O autor ressalta também o caso do já citado Alfred Stieglitz, fotógrafo, dono de galeria e criador da revista *Camera Work*, que funcionou de 1903 a 1917. Esses foram os fotógrafos que abriram a discussão sobre a Fotografia como Arte, tema que nos dias atuais coloca em um mesmo campo de batalha fotógrafos e artistas.

Conclusões

Nesta pesquisa sobre algumas das produções significativas de Oded Balilty, verificou-se que o uso da estética em uma imagem contribui para a valorização e difusão da cena e da mensagem retratadas. As escolhas que o seu produtor faz são quase sempre intencionais e têm por finalidade impactar o espectador. O processo de estetização no fotojornalismo, atividade que tem como fundamento a informação – passar um conteúdo, uma mensagem –, vem sendo adotado por alguns profissionais da

área, especialmente os mais criativos, com a finalidade de mostrar as coisas boas e ruins da sociedade. Balilty é um exemplo. As fotografias analisadas neste trabalho, mostram que ele procura ser criativo na captura de suas fotos, e essa criatividade se expressa no enquadramento, seleção do ângulo, foco, profundidade de campo e planos. Ele também sabe o valor de técnicas como contraste, assimetria, justaposição, equilíbrio. Todo esse ferramental faz com que ele apresente ao público imagens instigantes, que fazem o observador pensar e refletir sobre as coisas do mundo.

A composição das fotografias analisadas revela características próprias de Balilty, que apresenta em sua obra elementos estéticos visualmente atrativos. Sua sensibilidade no momento da criação ajuda o espectador a ver aquilo que muitas vezes não percebe no seu dia a dia. Por meio de suas capturas imagéticas, o fotógrafo relata problemas e o cotidiano de pessoas e cidades.

O fotojornalista israelense demonstra um olhar aguçado para a fotografia como documento importante de revelação da realidade que o cerca. Utiliza-se do contraste como base para contrapor o real e o fictício, o concreto e o ideal. Dessa forma, constrói sua crítica social tornando visível o que pode estar longe dos olhos, e até mesmo o que está diante deles, mas não é visto, não é compreendido. Acredita-se que a estética é elemento importante no fotojornalismo pelo fato de ajudar a mostrar a realidade, revelar o que se procura esconder do meio social, evidenciar acontecimentos de forma estetizada.

Referências

- ARANA, M. L. A. **Filosofando**: introdução à filosofia. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2009.
- BALILTY, O. **Cotidiano de uma cidade destruída por um terremoto**. 2013a. Disponível em: <http://www.odedbalilty.com/photojournalism/photojournalism/>. Acesso em: 15 dez. 2018.
- BALILTY, O. **Foto do álbum Beijing Cover Up**. Fotografada em 2008 durante os jogos olímpicos de Beijing. Fotojornalismo. 2013b. Disponível em: <http://www.odedbalilty.com/assets/2013/07/009.jpg>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- BALILTY, O. **Foto do álbum Life of a mannequin**. 2013c. Disponível em: <http://www.odedbalilty.com/assets/2013/08/0021.jpg>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- BALILTY, O. **Foto do álbum Ping Pong**. Fotojornalismo. 2013d. Disponível em: <http://www.odedbalilty.com/assets/2013/08/ping-pong003.jpg>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- BALILTY, O. **Foto vencedora do prêmio Pulitzer de 2007**. Categoria Breaking News Mostra mulher tentando conter a força dos soldados israelenses em acampamentos. 2007. Disponível em: <https://www.pulitzer.org/winners/oded-balilty>. Acesso em: 10 dez. 2018.
- BARILLI, R. **Curso de estética**. Tradução Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1994.

BARTHES, R. **A Câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

BECKER, H. S. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BICKER, P. **Oded Balilty**: the art of storytelling. 2012. Disponível em: <http://time.com/3787628/oded-balilty-the-art-of-storytelling/>. Acesso em: 22 de fev. 2017.

BRUGGER, W. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Herder, 1962.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes. 2000.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1993.

HUYGHE, R. **O poder da imagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KANDINSKY, W. **Ponto e linha sobre plano**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KRIS, E. **Psicanálise da arte**. São Paulo: Brasiliense, 1968.

MACHADO, A. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARTINHO, L. M. S. **Estética da comunicação**: da consciência comunicativa ao “eu” digital. Petrópolis: Vozes, 2007.

PERSICHETTI, S.; PONTES, D. L. A estética como ferramenta de análise nas fotografias de James Nachtwy. In: BONI, P.C. (org.). **Fotografia**: usos, repercussões e reflexões. Londrina: Midiograf, 2014. p. 163-184.

PULITZER. **Foto de Oded Balilty recebendo o prêmio Pulitzer**, em 2007. Disponível em: <http://www.pulitzer.org/winners/oded-balilty>. Acesso em: 10 dez 2018.

SALKELD, R. **Como ler uma fotografia**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2014.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 9**. 2019. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia de Oded Balilty. Oded Balilty Photography. Disponível em: <http://www.odedbalilty.com/photojournalism/photojournalism/along-the-lines/>. Acesso em: 21 mar. 2019.

SOULAGES, F. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

XAVIER, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.



CAPÍTULO 9

CINEMA: ELEMENTOS CONSTITUINTES DA
IMAGEM EM MOVIMENTO

CINEMA: ELEMENTOS CONSTITUINTES DA IMAGEM EM MOVIMENTO

Nelson Silva Júnior¹

Introdução

O Cinema é uma linguagem artística que marcou profundamente o século XX, pois se apresentou no decorrer deste como a grande inovação, não só no campo da Arte, mas também no campo da Comunicação, constituindo-se numa linguagem que deu origem a outras importantes manifestações, tais como a TV, o vídeo e seus desdobramentos. Mesmo sendo visto inicialmente apenas como um aparato tecnológico capaz de captar e reproduzir imagens em movimento, já em sua primeira década, artistas e empresários do ramo do entretenimento passaram a desenvolver ações no sentido de torná-lo uma forma de expressão artística e, também, um produto economicamente rentável. Esses investimentos não aconteceram só na dimensão tecnológica do Cinema, mas também nos aspectos da produção artística.

Antes mesmo da segunda década do século XX, a produção cinematográfica já contava com uma linguagem com características próprias e representava a maior fonte de entretenimento mundial. Assim, o Cinema passou a ter um papel na formação cultural do homem do século XX, que tinha acesso à linguagem, influenciando a vida deste. A indústria cinematográfica, a partir das imagens produzidas para os filmes, acabou por determinar, estabelecer e modificar hábitos, costumes, comportamentos, enfim, diferentes e variados aspectos que compõem a cultura de um povo.

Este texto apresenta um pouco da história desse Cinema e, em especial, os elementos que determinam as especificidades da linguagem cinematográfica, tais como: a narrativa, o estilo, a forma, a *mise-en-scène*, a cinematografia e a montagem. Apresenta, também, os significados fílmicos e os princípios da forma fílmica.

1 Docente do Departamento de Artes da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Um pouco do início...

O Cinema, desde seu surgimento, apresentou as mais diferentes funções de uso. Foi inicialmente um puro registro de imagens em movimento, mostrando cenas do cotidiano da sociedade moderna do final do século XIX, registros que duravam poucos segundos e apresentavam a chegada de um trem à estação, a saída de funcionários de uma fábrica, o movimento de uma bailarina, um bebê comendo sua refeição, enfim, cenas comuns do dia a dia de uma sociedade que se encantava com a nova descoberta tecnológica. Não demorou até que artistas do teatro, do circo e do vaudeville usassem o novo aparato para registrar e divulgar sua arte, como o caso do ilusionista francês George Méliès (1861-1938), que transpôs para a tela do cinema, seus truques e suas mágicas. E foi o próprio Méliès quem trouxe para o Cinema a dimensão de Arte, ao produzir filmes que, no início do século XX, ultrapassaram a função de simples registro, durando minutos e não mais segundos, contando histórias rápidas, adaptadas da Literatura ou escritas pelo próprio Méliès.

Ao longo da vida, Méliès escreveu os roteiros, dirigiu, atuou e produziu seus filmes. Ao todo, dirigiu 527 filmes e atuou na maioria deles, ainda que de forma não creditada. Em 1902 produziu sua obra prima, *Viagem à Lua (Le Voyage Dans La Lune)*, na qual usou uma estrutura semelhante àquela dos filmes que consagrariam o Cinema como Arte e como Indústria. Em seus longos (para a época) treze minutos, o filme conta com vários atores, cenógrafos, figurinistas, assistentes de produção, enfim um número significativo de pessoas envolvidas na produção. *Viagem à Lua* foi a primeira adaptação importante para o cinema de uma obra literária que aborda a Ciência, desde uma Sociedade Científica, passando pela construção de uma espaçonave, a viagem espacial, a conquista da Lua. O filme foi roteirizado a partir dos livros *Da Terra à Lua* (1865) de Júlio Verne e *Os Primeiros Homens na Lua* (1901) de H. G. Welles. O filme de Méliès foi todo produzido em estúdio e tinha fortes características do teatro, ou seja, um teatro filmado.

No ano seguinte, 1903, o norte-americano Edwin S. Porter (1870-1941) realizaria o filme *O Grande Roubo do Trem (The Great Train Robbery)*, com inovações que definiriam uma linguagem própria do cinema. O filme, feito em estúdio e locações externas, apresentava movimentos de câmera e montagem paralela. Pode ser considerado o primeiro filme do gênero que se tornaria a grande especialidade do cinema norte-americano: o faroeste.

Em 1915, o norte-americano David Wark Griffith (1875-1948) produziria o filme que definitivamente marcou a narrativa cinematográfica. Um filme com 2 horas e 45 minutos de duração, quando a prática na época era de filmes com duração de 15 a 30 minutos. *O Nascimento de uma Nação (The Birth of a Nation, 1915, EUA)* trata da guerra civil americana e do surgimento da organização Ku Klux Klan, abordando a mudança de cenário nos Estados Unidos quando do fim do regime escravocrata. A obra conta

com a participação de grandes estrelas do cinema mudo, como Lilian Gish, Mae Marsh, Wallace Reid, Donald Crisp e, numa pequena figuração, o diretor John Ford. Além de ser um dos primeiros longas-metragens, o filme apresenta em sua estrutura elementos que definiriam o cinema clássico hollywoodiano, tais como o ritmo e o virtuosismo técnico nas sequências de batalhas, a construção precisa de cenários e figurinos, os movimentos de câmera e enquadramentos.

Com *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*, 1915) e *Intolerância* (*Intolerance*, 1916), Griffith implementou o uso de sequências longas ao cortar entre diversos locais diferentes. Durante os primeiros anos da década de 1910, ele também dirigiu seus atores de maneiras incomuns, concentrando-se em mudanças sutis das expressões faciais. Para capturar tais detalhes, ele colocava sua câmera mais perto do que muitos dos seus contemporâneos, enquadrando seus atores em meios planos de conjunto e em planos médios. Os filmes de Griffith foram muito influentes (Bordwell; Thompson, 2013, p. 695).

Méliès, Porter e Griffith foram diretores que iniciaram, a partir de seus filmes, gêneros cinematográficos, tais como a ficção científica, o faroeste e o clássico, respectivamente. Assim como os gêneros iniciados por esses diretores, o Cinema criou outros gêneros, estilos fílmicos, estúdios, enfim, os mais diversos segmentos dentro de uma linguagem específica, a cinematográfica. O Cinema trouxe para o homem do século XX uma infinidade de possibilidades que até então nenhuma outra forma de produção artística havia propiciado com o uso da imagem. A associação entre recursos tecnológicos e humanos impulsionou o crescimento do Cinema enquanto Arte, enquanto Linguagem e enquanto Indústria. Nos anos 1930, ir ao cinema representava uma experiência estética proporcionada por equipamentos de retenção da imagem e de propagação do som e pelo trabalho de um conjunto de homens e mulheres que faziam parte da indústria cinematográfica.

Na sua história, o Cinema viveu momentos distintos proporcionados pela evolução artística e tecnológica. No campo da Arte, a produção cinematográfica evoluiu a partir de diferentes habilidades que os profissionais envolvidos numa produção desenvolveram, em especial, os diretores, fotógrafos, atores, músicos, figurinistas, maquiadores, roteiristas, cenógrafos, produtores de efeitos visuais e sonoros, montadores, editores, entre outros. Das obras de Méliès, nas quais os cenários eram grandes painéis pintados, semelhantes aos usados no teatro, a filmes como *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*, 2010, Tim Burton), cujo cenário é praticamente todo digital, o Cinema se consolidou como forma de expressão artística essencialmente visual. A concepção dos cenários evoluiu da forma bidimensional para a forma digital, transcendendo, inclusive, a tridimensionalidade à qual o olhar do espectador estava acostumado.

Da mesma forma que os cenários se modificaram no processo evolutivo do cinema, outros elementos também se desvincularam da concepção teatral dos primeiros filmes e tomaram a forma cinematográfica de representação, desde a interpretação dos atores ao roteiro dos filmes, por exemplo. O Cinema é uma Arte que se constituiu enquanto uma linguagem específica ao tempo que os filmes eram produzidos. Isso faz do Cinema uma Arte extremamente dinâmica e que se autossupera. Assim, quando assistimos a um filme, devemos assisti-lo entendendo que ele foi produzido para um público, num determinado contexto histórico, social, geográfico, econômico, e assim por diante. Se assistirmos a *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941, EUA), de Orson Welles, sem entendermos o Cinema que se produzia naquele momento, também não conseguiremos entender a importância dessa obra na construção da linguagem cinematográfica e o que ela representou na época de sua produção.

A narrativa fílmica

Os filmes feitos para o Cinema, independente do seu gênero, geralmente contam ao espectador uma história. Não importa se é uma aventura, um romance, um épico ou uma ficção científica, o que vemos na tela é uma história sendo contada, dentro de uma determinada estrutura, com recursos específicos da linguagem cinematográfica.

O início do Cinema não apresentava imagens estruturadas para contar uma história, mas sim para mostrar uma cena pitoresca ou alguma atração de ilusionismo, isolada de um contexto narrativo, o que mudaria a partir de filmes como o já citado *Viagem à Lua* de Méliés. É a narrativa que conecta eventos, estabelecendo relações causais e temporais entre eles. Assim, tomando como exemplo *Viagem à Lua*, a narrativa nos apresenta a reunião de um grupo de cientistas, discutindo sobre a Lua; na sequência, a construção de uma espaçonave; a viagem tripulada até a Lua; a exploração da Lua; a fuga da Lua e a chegada triunfante à Terra. Podemos perceber que entre esses eventos há uma relação causal, ou seja, cada cena principal desencadeia a seguinte. Da mesma forma, essas cenas nos encaminham para uma percepção temporal, ou seja, há uma sequência lógica para a apresentação das cenas, e essa sequência cria no espectador uma sensação de passagem do tempo. Assim como a narrativa nos apresenta uma noção de tempo, ela também nos dá uma noção de espaço, pois cada uma das cenas descritas acontece num determinado espaço (sala de reuniões, espaçonave, Lua, Terra).

Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 144), “[...] podemos considerar uma narrativa como uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço”. Os filmes comerciais, quase que em sua totalidade, se desenvolvem a partir de uma narrativa. Filmes não narrativos estão, em sua maioria, ligados ao movimento do Experimentalismo e são caracterizados por baixos orçamentos, montagem não convencional e predominância de subjetividade. Segundo Bergan (2010, p. 100), “[...] o

Experimentalismo pode ser distinguido principalmente pela ausência de narrativa, pelo uso de técnicas como falta de foco, pintura ou arranhões na película, cortes bruscos e som assíncrono, e pouco interesse do público”. Uma narrativa fílmica se constrói a partir de determinados critérios e opções artísticas e estéticas e é ela que permite ao espectador compreender o todo que envolve a trama de um filme. Para Setaro (2010), existem diferentes estruturas de narrativas, e são essas estruturas que determinam se uma narrativa é simples ou complexa. As narrativas de estrutura simples podem ser classificadas em: linear, binária e circular; já as de estrutura complexa: narrativa de inserção, fragmentada e polifônica.

A narrativa linear é aquela que se desenvolve, do início ao fim, segundo um único fio condutor. Todos os personagens, e os fatos que os envolvem, estão interligados a um problema central. A narrativa começa localizando os personagens num determinado ambiente. Os conflitos e situações são logo apresentados, envolvendo os personagens e seus ambientes. A próxima etapa exhibe as consequências do conflito e, por fim, sua resolução. Esse tipo de narrativa foi muito usado nos filmes clássicos desenvolvidos em Hollywood a partir dos anos 1930, feitos para um espectador que não está preocupado com o fluxo de imagens e com a subversão do tempo e do espaço.

A narrativa binária é aquela na qual existem dois fios condutores que determinam as ações que irão, em algum momento, se entrecruzar. É o tipo de narrativa utilizada em filmes de ação, nos quais ações paralelas podem destacar a tensão dramática. Essa narrativa já permite ao espectador um olhar mais elaborado sobre a própria linguagem do Cinema, pois, diferentemente da narrativa linear, deixa clara a subversão do tempo e do espaço e não se propõe a construir uma falsa realidade.

Na narrativa circular ocorre um encontro entre o final e o início da trama, ou seja, o final do filme nos dá a sensação de reinício, de ciclo. Essa proposta se afasta de um Cinema mais comercial, apresentando uma maior liberdade poética. É uma característica do Cinema autoral e acaba por deixar no espectador uma sensação de não conclusão na trama.

A narrativa de inserção é aquela na qual planos de ordem espacial ou temporal são inseridos na trama a partir de uma lembrança que o personagem contempla ou mesmo de um diálogo com personagens que não mais existem na trama. Segundo Setaro (2010), nesse tipo de narrativa o espectador acompanha um desenvolvimento narrativo que não é lógico, e sim emocional.

Já a narrativa fragmentada se assemelha a uma colagem. Nesse caso, não há um fio condutor perceptível ao espectador, mas sim vários fragmentos que compõem a trama. Esse tipo de narrativa também não é predominante no Cinema comercial, e sim no Cinema autoral.

Por fim, a narrativa polifônica apresenta múltiplos acontecimentos que acabam por se cruzar, formando o que Setaro (2010) chama de Mosaico. Esse Mosaico tem como função apresentar a visão do realizador sobre uma sociedade, um período, um

fenômeno. O conceito de polifonia é usado dada semelhança da narrativa com um coral, que abriga diferentes vozes e apresenta uma unidade harmônica ao estar em atividade. Essa também é um tipo de narrativa característica do Cinema de autor.

A narrativa fílmica acontece num binômio espaço-tempo determinado pela história a ser contada. Tudo que ocorre nessa narrativa pertence ao mundo do filme, ao espaço e ao tempo do filme. Para caracterizar esse mundo exclusivamente fílmico numa obra, a linguagem cinematográfica denomina de diegese tudo aquilo que pertence à narrativa do filme, que está incluído no tempo e no espaço do filme.

A diegese refere-se a tudo que pertence, no processo intelectual, à história contada no filme, ao mundo fabulístico sugerido ou pretendido pela ficção cinematográfica. A diegese, portanto, abarca o mundo ficcional apresentado pelo filme e tudo o que esse mundo implica, se fosse tomado como verdadeiro (Setaro, 2010, p. 163).

Assim, uma música, por exemplo, que é executada numa cena ou é ouvida por um personagem é chamada de música diegética, pois faz parte da narrativa do filme. Já uma música que serve de fundo a uma cena, mas não acontece durante a cena, não faz parte da diegese do filme.

Estilo e forma no cinema

Para Bordwell e Thompson (2013), a arte cinematográfica se configura a partir de dois elementos básicos: o estilo e a forma. O estilo diz respeito à utilização das técnicas (*mise-en-scène*, cinematografia, montagem e som) para a realização de um filme. A forma refere-se ao resultado final do filme, após a unificação das partes que o compõem. Um cineasta, quando produz seu filme, terá um determinado resultado ao combinar esses elementos. Suas escolhas estão sujeitas a fatores que vão do cultural ao econômico e, muitas vezes, irão determinar o que chamamos de Cinema autoral, nos permitindo associar a obra ao artista, por exemplo, o cinema felliniano (filmes de Fellini) ou o cinema de Tarantino.

Mise-en-scène

Quando recordamos um filme ao qual assistimos, a memória imagética que temos é a de uma cena marcante que nos remete a um diálogo ou uma ação chave na narrativa fílmica. Muitas cenas de filmes se tornaram ícones do Cinema, como aquela do vestido de Marilyn Monroe levantando quando o metrô passa debaixo do local em que ela está,

no filme *O Pecado Mora ao Lado* (*The Seven Year Itch*, 1955, EUA), de Billy Wilder. A cena em questão nos permite entender a técnica da *mise-en-scène*, que ajuda a definir o estilo de um filme. O termo é original do teatro e quer dizer *por em cena*. Quando o diretor de um filme idealiza uma cena, ele define a *mise-en-scène*, ao definir o cenário, o figurino e maquiagem, a iluminação e a encenação, elementos que compõem a cena, constroem a imagem.

O cenário diz respeito desde a locação, que pode ser num estúdio, externa ou virtual, até móveis, objetos, materiais, cores, disposição dos elementos que compõem visualmente a cena. O figurino e a maquiagem estão diretamente relacionados ao visual dos personagens, dando a eles a ênfase necessária para a cena. Como exemplo, o vestido e os sapatos da personagem de Marilyn Monroe no filme citado. Os figurinistas escolheram peças que destacassem as pernas da atriz, grande símbolo de beleza e sensualidade do Cinema na época. A cena é valorizada por um conjunto de luzes que forma uma iluminação capaz de dar ao espectador a impressão de estar vendo todos seus detalhes. Nela, a iluminação está centrada na personagem principal, enquanto o restante do cenário tem uma luz indireta e de menos intensidade, destacando, assim, o que se quer enfatizar. O último elemento que compõe a *mise-en-scène* é a encenação, que diz respeito à movimentação dos personagens dentro do quadro fílmico e à própria interpretação dos atores. Por exemplo, a cena citada provavelmente nunca teria tido a repercussão que teve se a personagem não estivesse encarnada por Marilyn Monroe e o seu acompanhante atrapalhado não fosse Tom Ewell, grande ator vindo do teatro.

Cinematografia

A linguagem cinematográfica não se limita ao que vemos numa projeção sobre uma tela, pensando num Cinema inicial ou outros suportes contemporâneos. Essa linguagem foi adaptada, muitas vezes com maestria, para outras produções, como o vídeo e a televisão. Quando os irmãos Auguste e Louis Lumière exibiram *A Chegada de um Trem à Estação* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1896, França) não só apresentaram seu invento ao mundo, mas também deram início a uma nova linguagem artística. O que o público presente àquela sessão presenciou em um minuto de projeção, que registrava um fato comum no final do século XIX, se constituía num conjunto de novas formas de se perceber o mundo ao nosso redor, uma forma de olhar que transcendia as possibilidades iniciadas com o desenho e a pintura e redefinidas com o surgimento da fotografia na primeira metade do século XIX.

A imagem de um trem chegando a uma estação foi feita com um equipamento fixo, que limitava a imagem a um espaço retangular, no qual a cena se desenvolvia. Isso é exemplo de um dos elementos que determinam a linguagem cinematográfica: o plano. “Cada plano representa uma posição particular da câmera em relação aos objetos e

peças que estão sendo filmados. E, como de um plano a outro a câmera tem que mudar de posição, o plano é considerado a unidade fundamental do filme” (Setaro, 2010, p. 130). Aqui referimo-nos ao plano cinematográfico, porém a noção de plano esteve presente em outras manifestações e linguagens artísticas, como na pintura, na escultura, na fotografia. Um plano é criado pelo diretor do filme, com a participação de outros profissionais envolvidos na composição da cena. A criação de um plano cinematográfico é composta por três aspectos: a fotografia, o enquadramento e a duração do plano.

A fotografia no Cinema corresponde a um conjunto de procedimentos e técnicas que determinam a qualidade e os efeitos na imagem que o espectador vê quadro a quadro. Assim, elementos como amplitude tonal, contraste, controle da velocidade do movimento e técnicas como o uso de películas e filtros, processos de laboratório, tingimento por banhos de corante, viragem (um tipo também de tingimento), colorização manual, uso de lentes específicas, manipulação digital são formas de gerar a fotografia no Cinema. Vale destacar que algumas técnicas e procedimentos só eram utilizadas nos filmes produzidos com película e outras se aplicam aos filmes produzidos digitalmente.

O desenvolvimento da fotografia no Cinema aconteceu a partir das mãos de grandes cinematógrafos – ou, simplesmente, fotógrafos –, que desenvolveram técnicas de composição que exploravam a perspectiva e a profundidade nas cenas, manipulando cenários e iluminação para obter resultados que iam além do simples registro da cena. Outro recurso importante usado pelos cinematógrafos, muito comum em filmes das décadas de 1930 a 1950, foi a retroprojeção, quando as cenas com atores eram filmadas em estúdios e depois projetadas sobre cenários ou locações nas quais a cena se passava. Filmes importantes como *E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, 1939, EUA), de Victor Fleming, e *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958, EUA), de Alfred Hitchcock, fizeram uso dessa técnica. Uma variação desse processo foi a projeção frontal que melhorava a ilusão do espaço na cena. No Cinema produzido digitalmente, essa técnica tornou-se obsoleta.

Toda imagem, seja ela real ou virtual, está inserida num quadro, limitada pelo alcance do olhar ou por bordas físicas de uma tela, por exemplo. Segundo Bordwell e Thompson (2013), o quadro impõe um certo ponto de vista à cena, definindo ativamente a imagem para o espectador. Portanto, podemos entender que o enquadramento faz parte do desenvolvimento narrativo de um filme. Desde o primeiro filme exibido publicamente, o vídeo dos irmãos Lumière que mostra a chegada do trem à estação de Ciotat, o enquadramento se apresenta como uma forma própria da linguagem cinematográfica. No teatro o enquadramento é dado pela posição que o espectador ocupa na plateia, no Cinema esse papel cabe à câmera.

Se Lumière houvesse seguido a prática teatral, poderia ter enquadrado o plano colocando a câmera perpendicularmente à

plataforma, deixando que o trem entrasse no quadro pelo lado direito, com o flanco voltado para o espectador. Em vez disso, ele posicionou a câmera em um ângulo oblíquo. O resultado é uma composição dinâmica, com o trem vindo da distância em diagonal. Se a cena tivesse sido filmada perpendicularmente, teríamos visto apenas uma fila de costas de passageiros embarcando (Bordwell; Thompson, 2013, p. 298).

O enquadramento no Cinema permitiu aos cineastas diferenciar suas obras, tornando-se, assim, uma característica específica da linguagem cinematográfica, ainda que se manifestasse em outras linguagens, como a pintura e a fotografia. A grande diferença no cinema é que o enquadramento é dinâmico, muitas vezes tão dinâmico que o público nem consegue distingui-lo de uma cena para outra. Segundo Bordwell e Thompson (2013), o enquadramento interfere na imagem do filme quanto: ao tamanho e a forma do quadro; à maneira como o quadro define o espaço dentro e fora do campo; à maneira como impõe a distância, o ângulo e a altura de um ponto de vista; e, também, à maneira como se desloca, podendo interagir com a *mise-en-scène*.

No Cinema, como já mencionado, o quadro toma a forma da projeção, e esta é, na maioria das vezes, retangular, o que faz com que o enquadramento se configure numa relação bidimensional entre largura e altura. “A razão entre a largura e a altura do quadro é chamada relação de aspecto” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 299). Desde os filmes dos Lumière e de Porter, a razão usual para os filmes foi 4 X 3, o que padronizava os filmes e, em alguns aspectos, limitava a liberdade artística de alguns diretores. Abel Gance foi o precursor do uso de técnicas que transcendiam essa regra. Quando filmou *Napoleão* (*Napoléon vu par Abel Gance*, 1927, França), além de dirigir, roteirizar e atuar no épico com 4 horas de duração, utilizou, nos 20 minutos finais do filme, o que chamou de tríptico: projetando partes de uma mesma cena em três telas diferentes, colocadas lado a lado, gerando uma projeção panorâmica. A cena foi filmada com três câmeras diferentes e projetada simultaneamente, aumentando a largura da tela convencional. Esse recurso foi utilizado especificamente para a exibição desse filme, pois para a circulação comercial de filmes seria necessário adaptar os cinemas com telas triplas.

A indústria cinematográfica se desenvolveu a partir de dois grandes segmentos: o artístico e o tecnológico. Muitas vezes um foi determinante para o outro, como por exemplo na inserção de cores nos filmes. Um avanço tecnológico que alterou a produção artística cinematográfica. Da mesma forma o enquadramento nos filmes também sofreu alterações quando o Cinema se tornou sonoro, pois a trilha sonora era integrada fisicamente à tira dos filmes e com isso acabava por alterar o tamanho do quadro, produzindo alguns filmes num formato quase quadrado.

No início dos anos 1930, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood convencionou a proporção 4,11 x 3 como o formato da Academia, o que possibilitava que as trilhas sonoras fossem gravadas nas tiras do filme sem alterar o

formato 4 x 3. O Cinema mundial seguiu essa formatação até parte dos anos de 1950. O enquadramento aparece nos filmes como uma proposta estética ligada à narrativa fílmica, desde o formato da tela para apresentar cenas de grandes proporções como batalhas, perseguições, até cenas que apresentam diálogos entre personagens que não estão no mesmo espaço fílmico. Um exemplo do uso de tela dividida no Cinema contemporâneo ocorre no filme *Corra, Lola, Corra (Lola rennt, 1998, Alemanha)*, de Tom Tykwer, quando os personagens principais estão prestes a se encontrar e um relógio mostra o lapso de tempo que os separa.

O quadro no filme seleciona aquilo que o espectador deve ver, determina seu campo de visão (Bordwell; Thompson, 2013). Porém, a narrativa fílmica, muitas vezes, faz com que os personagens se relacionem com outros personagens ou objetos que estão fora do quadro, mas que fazem parte da trama. Trazer um elemento que está fora do campo de visão do espectador para dentro da cena é uma forma de dar dinâmica à narrativa, sugerindo surpresa ou suspense, por exemplo. Uma cena clássica que demonstra a maneira como o quadro define o espaço dentro e fora do campo de visão está no *western* de John Ford, *Rastros de Ódio (The Searchers, 1956, EUA)*, quando a única sobrevivente do massacre, escondida num abrigo, percebe a chegada do chefe comanche vindo de fora do quadro.

O enquadramento pode ser classificado em três categorias, de acordo com o ângulo em que a câmera se encontra: a câmera na altura dos olhos, a câmera alta e a câmera baixa. Quando a câmera se encontra na altura dos olhos é chamado de ângulo horizontal – é o mais comum, pois é como vemos a maioria das cenas do cotidiano. Já a câmera alta, ou seja, quando a câmera é posicionada no alto da cena, é chamada de *plongée*, palavra francesa que significa mergulho, como se estivéssemos vendo uma piscina do alto de um trampolim, antes de um mergulho. Quando a câmera está mais baixa que a altura dos olhos é chamada de *contra plongée*, a vista é de baixo para cima. Os recursos de *plongée* e *contra plongée* são utilizados para dar ao personagem o foco da cena, a noção de superioridade ou inferioridade, e, também, quando se quer mostrar a amplitude de um acontecimento na cena.

Quanto ao nível do enquadramento da cena, esse pode ser horizontal ou oblíquo. No enquadramento horizontal, forma mais comumente encontrada nas filmagens, os elementos da cena são apresentados numa linha paralela às bordas inferior e superior do quadro. Isso proporciona aos espectadores uma percepção de equilíbrio. Já no enquadramento oblíquo, a cena formará um ângulo agudo (menor que 90°) em relação à borda inferior do quadro fílmico. Esse enquadramento não é comum, porém o seu uso confere ao filme uma proposta estética capaz de gerar no espectador sensações de insegurança, angústia, instabilidade, entre outras, que contribuirão para a narrativa fílmica.

Sempre que vemos uma cena de um filme, percebemos a ação que nela ocorre a partir de uma localização física e virtual, que nos dá a sensação de estarmos mais

ou menos próximos da encenação. Isso se dá em função da distância entre a câmera e o que foi filmado. Por exemplo, temos cenas nas quais vemos os personagens a uma distância que não conseguimos reconhecê-los, já em outras vemos seus rostos ocupando toda a tela. O distanciamento ou a aproximação da câmera com a *mise-en-scène* definem os planos que dão ritmo cênico ao filme. Se assistíssemos a um filme todo feito num único plano, ele provavelmente se tornaria maçante o suficiente para que desistíssemos dele. Mesmo no teatro, onde ficamos sentados num mesmo lugar durante toda a encenação, essa dinâmica é dada pela movimentação dos atores, de um lado para o outro, do fundo do palco para a boca de cena. As diferentes distâncias que a câmera ocupa em relação à cena determinam os diferentes planos: Geral, Americano, Médio, *Close-up*, Detalhe.

O Plano Geral, ou *Long-Shot*, mostra os personagens de corpo inteiro, num cenário nítido, predominando a paisagem geral. A figura humana não domina a cena, ainda que esteja presente. Esse plano é utilizado para diferentes finalidades, desde apresentar um cenário importante na narrativa até exprimir sentimentos e situações, como solidão, ociosidade, entre outros. O Plano Americano, ou *Two-Shot*, é aquele no qual os personagens são apresentados dos joelhos para cima e o cenário não interfere na clareza dos gestos e movimentações dos personagens. Há um equilíbrio entre os personagens e o cenário.

O Plano Médio, ou *Medium-Shot*, apresenta os personagens da cintura para cima, valorizando os gestos e expressões gerais. A reação do personagem ganha destaque em relação ao ambiente em que está. O cenário fica submetido ao personagem, ao contrário do Plano Geral. O *Close-up*, ou Primeiro Plano, mostra o rosto de um personagem ocupando toda a projeção. Segundo Setaro (2010, p. 132), o *Close-up* “[...] constitui uma das contribuições mais prestigiosas do cinema no campo de sua especificidade [...]”, pois, como recurso cênico que só a arte cinematográfica pode apresentar, aproxima o espectador do estado emocional da personagem em *close*, deixando em suspensão o tempo e o espaço. O Plano de Detalhe, ou *Big Close-up*, enfatiza uma parte do rosto ou do corpo de um personagem ou mesmo um objeto importante que no momento toma conta da ação na cena.

Considerando que um plano é determinado pela distância entre a câmera e o objeto filmado, a escolha de cada plano é condicionada pela clareza necessária à narrativa – o plano, a rigor, é tanto maior ou próximo quando menos coisas há para ver e, também, o tamanho do plano aumenta conforme sua importância dramática ou sua significação ideológica (Setaro, 2010, p. 134).

Outro importante aspecto do plano refere-se à sua duração e o quanto ela interfere na narrativa fílmica. Geralmente vincula-se a duração do plano à duração da cena, porém o tempo é um elemento manipulado no filme. Isto é, podemos contar em menos

de 10 minutos algo que acontece em uma hora na história e vice-versa. Em *Corra, Lola, Corra*, a personagem Lola tem vinte minutos para salvar a vida do namorado e as ações que ela faz para salvá-lo duram exatos vinte minutos. No filme isso é possível, porém quando observados os trajetos percorridos pela personagem, seus percalços e imprevistos, o espectador se dá conta que isso seria praticamente impossível. Porém, estamos falando de uma obra artística e não de vida real. Sendo assim, os vinte minutos fílmicos são suficientes para convencer o espectador que Lola conseguiu vencer o tempo.

Ao retomarmos o conceito de plano como o tempo compreendido entre o início e o término de uma filmagem, sem interrupções, podemos perceber que a duração de um plano faz parte da concepção visual do filme. A duração de um plano não segue uma regra e cada diretor usará o plano para dar ao seu filme a configuração desejada. Os primeiros filmes realizados, em sua maioria, eram compostos de um plano único, em função de uma concepção artística e mesmo em função dos recursos técnicos disponíveis na época.

Os chamados planos longos, ou plano sequência, são tomadas longas, sem interrupções ou cortes, que podem ser um grande recurso criativo. Planos longos são características marcantes do trabalho de alguns diretores, como Orson Welles, Jean Renoir, Carl Dreyer, entre outros. Alguns filmes se tornaram famosos pelo uso de planos longos, como: *My Hustler* (1965, EUA) de Andy Warhol; *Festim Diabólico* (Rope, 1948, EUA) de Alfred Hitchcock; e *Arca Russa* (*Russkiy Kovcheg*, 2002, Rússia) de Aleksandr Sokurov.

Diretores concebem e fazem seus filmes com o uso de diferentes planos, os quais têm a clara função de dar à narrativa fílmica diferentes ênfases, sejam elas: os espaços onde ocorre a cena, as situações vivenciadas pelos personagens, o estado emocional do personagem ou mesmo um objeto específico que tem destaque na trama. O espectador dos filmes, geralmente, não tem nem noção de que os planos fazem parte da construção visual do filme, porém percebe, ainda que intuitivamente, que o seu olhar é guiado por eles. Grandes diretores, como Carol Reed, Orson Welles e Alfred Hitchcock, usaram de forma brilhante os diferentes tipos de planos em seus filmes e tiveram seu trabalho reconhecido pelo público e pela crítica (Setaro, 2010).

O enquadramento num filme pode determinar ou atribuir significados à cena, como quando um personagem importante e poderoso é mostrado num contra *plongée*. O papel do enquadramento, nesse caso, é claro em exaltar as características de poder do personagem. A singularidade de um cineasta muitas vezes se revela no uso hábil do enquadramento para contar uma história, pois o olhar do espectador é conduzido pela câmera e esta é conduzida pelo diretor e seus cinegrafistas. Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 310), “[...] o contexto do filme determina a função dos enquadramentos, assim como determina a função da *mise-en-scène*, as qualidades fotográficas e outras técnicas”.

Na narrativa fílmica, o enquadramento tem um papel fundamental, que não se limita apenas a trazer dinamismo ao roteiro. Ele interage com a *mise-en-scène* do quadro, colocando o espectador como interlocutor da cena, gerando variadas sensações, como de suspense, medo, humor e tantas outras possíveis. A maior ou menor qualidade de uma obra cinematográfica está, justamente, no uso das técnicas que são específicas à linguagem.

No entanto, as inúmeras plateias que se formaram ao longo da história do Cinema perceberam o filme como uma forma de se contar uma história, fosse ela original ou adaptada, em que os recursos utilizados estariam restritos à captação da imagem de atores atuando diante de um cenário. A leitura, na maioria das vezes, é de que as marcações dos atores, ou mesmos de animações, são ações determinadas por um texto, um roteiro ou uma direção. O espectador do Cinema ainda não tem um olhar preparado para entender a dinâmica das técnicas que formaram a linguagem cinematográfica, e isso faz com que o Cinema permaneça restrito ao campo do entretenimento. É óbvio que para a indústria cinematográfica a importância de um investimento não está no entendimento técnico da obra, e sim na recepção que o filme terá. Mas, se considerarmos a possibilidade de uma leitura mais ampla de como uma obra de arte é concebida e produzida, poderíamos ter uma infinidade de atribuições para os filmes, que não apenas o entretenimento.

Montagem

A realização de um filme se dá em três etapas distintas: a pré-produção, a produção e a pós-produção. Na fase de pré-produção a estrutura fílmica é determinada, assim como a captação de recursos, contratação de equipe, pesquisa de locações, entre outros passos fundamentais para a produção. A produção é, em síntese, a filmagem das cenas e tudo que envolve esse processo. Já a pós-produção está relacionada a várias ações, que vão desde o desmonte da produção até a finalização e comercialização do filme. É na fase de pós-produção que vamos encontrar o processo que definiu o Cinema enquanto Arte; o processo de montagem do filme.

A montagem é o momento no qual as cenas filmadas são colocadas numa ordem de projeção seguindo o roteiro do filme. Isso possibilita que um filme comece sua produção por qualquer cena, seja ela do início, do meio ou do próprio final. Não foram poucas as vezes que um filme iniciou sua produção sem o ator ou atriz principal estar disponível. É clássica a história de que a atriz que interpretaria Scarlett O'hara em *E o Vento Levou* (1939) chegou ao set de filmagem pela primeira vez quando uma das cenas mais famosas do filme já estava sendo rodada: o incêndio de Atlanta, na qual a personagem fugia da cidade em chamas.

Quando os filmes eram registrados em películas, o trabalho do montador, ou editor, era o de literalmente colar os pedaços de filme numa sequência pré-determinada pelo roteiro. Na era digital isso é feito em mesas de edição, sem o ato físico de unir pedaços de filmes. Porém, o papel do montador não se restringe a esse processo colocar em ordem as cenas do filme. A montagem envolve criação e é ela que determinará a poética narrativa do filme. Segundo Setaro (2010, p. 148), a montagem “[...] é o elemento mais específico da linguagem cinematográfica”.

A montagem é considerada uma técnica cinematográfica capaz de transformar um filme em obra de Arte. Muitos filmes dos primórdios do Cinema foram feitos com um único plano, o que não exigia montagem. Mas logo algumas obras passaram a usar a montagem para dar dramaticidade à narrativa, como visto nas obras de David Wark Griffith. Um filme que chamou muita atenção por sua montagem e consagrou seu diretor como referência na linguagem cinematográfica foi *O Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925, União Soviética), de Sergei Eisenstein, com sua famosa cena na escadaria de Odessa.

O filme é sobre a revolta de um grupo de marinheiros contra a tirania dos oficiais do navio russo Potemkin, ocorrida em 1905. Após a morte do líder dos marinheiros, o povo de Odessa (cidade na atual Ucrânia) vela o corpo do marinheiro como o de um grande herói. Isso causa insegurança nos líderes políticos da cidade, que enviam tropas armadas para dissipar a multidão. Um massacre ocorre, então, na grande escadaria que liga o porto à cidade. Na época em que o filme foi feito, a escadaria tinha 200 degraus e uma extensão de 142 m, que iniciava com degraus de 12m de largura e terminava em degraus de 21 m. Além de retratar a violência do massacre, no qual crianças são assassinadas pela tropa policial, a cena ganhou destaque mundial por usar de forma pioneira o recurso da montagem cinematográfica. Para tanto, Eisenstein alternou quadros: a tropa em marcha descendo a escada; armas sendo disparadas para baixo; uma mulher gritando de dor, sofrendo com algo. Com essa sequência de cenas podemos entender a proposta da montagem, que é expressar emoções a partir de uma sequência de imagens. Segundo Massarani (2016),

A Teoria da Montagem [...] defende basicamente que a justaposição de uma imagem com outra provoca um conflito cujo resultado é uma terceira ideia distinta, que acaba sendo maior que a soma individual de suas partes (processo da dialética). A montagem já havia sido usada em filmes americanos, principalmente do diretor D.W. Griffith, só que vai alcançar um nível de aplicação altamente elevado com os soviéticos, se tornando um dos pilares do cinema e da continuidade narrativa até hoje. A Teoria da Montagem visa manipular claramente a emoção e o sentimento do público através dessas imagens alternadas, buscando controlar o que a audiência sente.

Grande pioneiro do Cinema russo, Lev Kulechov (1899-1970), diretor que iniciou sua carreira pintando painéis de fundo para cenários de filmes, foi responsável por uma das primeiras – e, também, uma das mais importantes – teorias sobre a técnica da montagem no Cinema: o efeito Kulechov. Ele fez tomadas do rosto de um ator, de um prato de sopa, de uma criança dentro de um caixão e de uma jovem deitada num divã. Essas imagens foram apresentadas ao público numa sequência, na qual a tomada do ator era intercalada pelas outras imagens. Kulechov observou que a reação do público, sua sensação em relação à figura do ator variava conforme a cena com a qual era intercalada. A plateia julgava que o personagem, representado pelo ator, tinha fome quando a imagem seguinte ao seu rosto era a do prato de sopa, que expressava luto diante da criança no caixão e desejo pela jovem no divã. Com isso, Kulechov concluiu que a plateia reage às imagens na tela de acordo com a sequência em que são apresentadas. Segundo Saraiva (2006, p. 117),

O principal objetivo de Kulechov era envolver o espectador numa narração vertiginosa, que o tomasse completamente e conduzisse sua emoção e seu entendimento aos fins planejados – como no emblemático *Mr. West no país dos bolcheviques* (1924), uma propaganda soviética na forma de aventura de um ocidental na URSS.

A montagem faz parte do processo criativo da produção cinematográfica, manipulando o tempo e o espaço aos olhos do espectador e induzindo-o a uma percepção estética da obra. Apesar de ser uma etapa da pós-produção, a montagem é planejada nas fases de pré-produção e produção, pois isso permite ao montador realizar a montagem a partir de um *storyboard* ou do próprio roteiro. Ela é classificada em três principais categorias: 1) montagem rítmica; 2) montagem intelectual ou ideológica; 3) montagem narrativa.

O mérito de muitos filmes está exatamente no ritmo dado pela montagem. Segundo Setaro (2010, p. 148), o ritmo no cinema é “[...] resultado do movimento das imagens entre si e da convergência entre o movimento da atenção do espectador e o das imagens”. Tomando como referência o que Setaro afirma, podemos perceber que a relação entre a sequência de imagens apresentadas e a postura que o espectador assume diante dessas imagens está diretamente ligada ao processo de montagem de um filme. É papel da montagem enfatizar um gesto, uma palavra ou mesmo um cenário ou um figurino, e isso determinará o ritmo de um filme – ou de parte dele. Ainda segundo o mesmo autor, um plano é formado por momentos de alta e de baixa atenção do espectador, uma proporção harmônica na montagem desses momentos imprime ao filme um ritmo agradável. Um filme que apresente predominantemente cenas que levam a uma atenção máxima pode se tornar excitante demais e exaurir o espectador, assim como o contrário, cansar e trazer monotonia.

Uma sequência de planos curtos num filme dá ao espectador sensações de dinamismo, nervosismo, histeria, euforia; enquanto uma sequência de planos longos pode proporcionar sensações de tristeza, tédio, sensualidade, entre outras. É a montagem, associada à *mise-en-scène*, que irá definir a carga emocional do filme ou de partes dele. A cena de um duelo num *western*, por exemplo, pode alternar planos curtos e longos a fim de dar dramaticidade e equilíbrio ao filme.

A montagem intelectual ou ideológica é aquela na qual a sequência de planos tem por objetivo principal estabelecer um ponto de vista, uma emoção ou mesmo uma ideologia. Na concepção de Sergei Eisenstein, a justaposição de dois planos faz nascer um novo conceito, uma nova ideia ou uma nova qualidade, algo que não existia nos planos antes da justaposição. Para que isto aconteça, ou seja, uma nova ideia surja, há que se ter uma relação harmoniosa entre um plano e outro plano, evidenciando algo que só pode ser percebido após a montagem.

Esse tipo de montagem irá “[...] criar ou evidenciar relações puramente intelectuais, conceituais, de valor simbólico: relações de tempo, de lugar, de causa e de consequência” (Setaro, 2010, p. 152). Enquanto montagem rítmica a tem função de estabelecer um ritmo para a narrativa, a montagem intelectual ou ideológica é fundamental em filmes que precisam estabelecer um significado, não na *mise-en-scène*, mas na relação entre imagens distintas, como se a ideia que está incutida num personagem fosse expressa pela apresentação de uma imagem desligada do contexto da *mise-en-scène*. Aqui trazemos um exemplo descontextualizado de uma narrativa fílmica com a intenção de ilustrar as possibilidades da montagem: uma cena em que homens bebem e comem grotescamente seguida da cena de porcos comendo num chiqueiro. Após ver essa sequência, o espectador irá elaborar em sua mente um conceito a partir da justaposição das duas imagens. Importantes diretores, como Michelangelo Antonioni (1912-2007) e Wim Wenders (1945), são mestres no uso da montagem intelectual ou ideológica.

A montagem narrativa é a mais comum no Cinema e tem como função primordial descrever uma ação a partir de diversos planos colocados em sequência. Numa narrativa, o tempo é elemento primordial para o entendimento do que se quer narrar, pois geralmente a apresentação de fatos ou acontecimentos segue uma ordem cronológica. Tratando-se da narrativa fílmica, uma montagem narrativa linear é aquela que obedece a uma ordem lógica e cronológica. Em geral os filmes clássicos, os *westerns*, os filmes de guerra apresentam esse tipo de montagem, pois é mais comum e de fácil aceitação pelo público. Segundo Setaro (2010, p. 155), esse tipo de montagem “[...] é importante e funcional para o sucesso do discurso narrativo”.

Quando um filme tem uma narrativa em que a ordem cronológica é interrompida para se voltar ao passado, trazendo para o presente da narrativa fílmica o passado, ou mesmo ir ao futuro, temos o que se chama de montagem narrativa invertida, que, como o próprio nome expressa, faz uma inversão temporal. Exemplo clássico desse tipo de

montagem é *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941, EUA), famosa obra de Orson Welles, na qual a vida do personagem principal é contada a partir de *flashbacks*.

Na montagem narrativa alternada, duas ou mais ações são apresentadas alternadamente, porém num mesmo contexto cênico, por exemplo a discussão entre duas pessoas ou uma perseguição, como em *Operação França* (*The French Connection*, 1971, EUA), de William Friedkin. A montagem alternada apresenta, portanto, imagens de ações que ocorrem simultaneamente. Esse tipo de montagem provoca no espectador intensas emoções ligadas a aventuras e suspense. Já a montagem narrativa paralela traz uma sequência de planos que se aproximam simbolicamente de diferentes ações que sugerem uma significação a partir da justaposição dos quadros. Aqui, tanto o tempo quanto o espaço das ações podem ser diferentes, mas os planos estão interligados por uma temática, por um significado ou por uma representação, o que fica claro para o espectador à medida que a narrativa avança. A diferença entre a montagem narrativa alternada e a montagem narrativa paralela está na intenção do editor ou montador: usar cenas alternadas para gerar emoções no espectador ou usar cenas paralelas para atribuir um significado que não aquele explícito na imagem.

A formação de um estilo fílmico

A *mise-en-scène*, a cinematografia, a montagem e o som são técnicas que interagem entre si, criando aquilo que podemos chamar de estilo de uma produção ou, melhor ainda, o estilo de um cineasta. Essa interação entre as técnicas institui certos padrões estilísticos que caracterizam a obra de um diretor. Assim como conseguimos identificar uma pintura de Van Gogh ou de Picasso por sua maneira de pintar, por seu estilo, também o fazemos no Cinema, reconhecendo traços comuns nos filmes de John Ford, Akira Kurosawa, Glauber Rocha ou Pedro Almodóvar.

O uso regular das mesmas técnicas cinematográficas acaba por caracterizar a obra de um diretor de Cinema. Esse uso pode, também, agrupar filmes que tenham diretores, países, origens diferentes, mas tenham estilos semelhantes. Os filmes realizados na Itália no período pós-Segunda Guerra Mundial, com um estilo semidocumental, de baixo orçamento, abordando temas sociais, com iluminação natural e uso de não atores (Bergan, 2010), pertencem ao Movimento Neorrealista do Cinema, pois estão vinculados a um período histórico. Porém, um filme realizado nos dias de hoje, com essas características, não pertence ao Movimento Neorrealista, mas apresenta um Estilo Neorrealista de Cinema. Para Bordwell e Thompson (2013, p. 476, grifo nosso),

O estilo [...] é o uso de um padrão de técnicas ao longo do filme. Qualquer filme tende a se valer de opções técnicas específicas ao criar o seu estilo, e estas são escolhidas pelo cineasta, dentro das limitações das circunstâncias históricas. Também podemos

ampliar o termo **estilo** para descrever o uso característico de técnicas de um cineasta individual ou de um grupo de cineastas. O espectador pode não perceber conscientemente o estilo do filme, mas este, não obstante, contribui para a sua experiência do filme.

A importância do estilo em uma obra cinematográfica está diretamente vinculada à qualidade técnica desta e às opções que o diretor faz em relação à forma como irá conduzir o filme, desde a direção dos atores até a escolha de equipamentos para a captação da imagem. Há de se considerar, sempre, que o Cinema é uma obra dinâmica em relação à dimensão temporal e, conseqüentemente, ao uso das técnicas que um período histórico oferece ou exige. A montagem ou edição, que era um processo manual, hoje é feita digitalmente, e mesmo a interpretação de um grande ator dos anos 1940 pode não ser bem recebida pelas plateias de hoje. Isto equivale a dizer que o estilo no Cinema está vinculado aos processos de produção, recepção e mesmo distribuição, e que estes, por sua vez, estão inseridos em contextos históricos, sociais, econômicos e culturais. Assim, o Cinema apresentou e continuará a apresentar diretores que criam gêneros e estabelecem estilos, como é o caso de Alfred Hitchcock.

Composta por um total de 67 filmes, incluindo alguns para a televisão, a obra do diretor Alfred Hitchcock (1899-1980) é conhecida e reconhecida como referência entre filmes de suspense, isto é, Hitchcock criou um conceito de suspense no Cinema, tendo em *Psicose* (*Psycho*, 1960, EUA) o seu ápice. Seus filmes têm certas marcas, que vão desde a escolha de grandes estrelas como protagonistas (James Stewart, Cary Grant, Ingrid Bergman, Grace Kelly, entre outros) até a composição de uma trilha sonora marcante. Seu estilo é inconfundível e se faz presente nos enquadramentos e movimentos da câmera, na montagem e no uso hábil do som, e, ainda, na inserção de sua própria imagem em seus filmes. Hitchcock estabeleceu no Cinema um tipo de estilo que provoca a participação do espectador na narrativa do filme, quase comprometendo-o a ver seus próximos filmes.

A forma fílmica

A forma é um dos elementos básicos em qualquer informação visual, constituinte da estrutura de uma obra visual. Segundo Dondis (1997, p. 51), “[...] os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento”.

A forma materializa a obra, dá a ela contornos e limites, e, ao mesmo tempo, é o elemento responsável por criar um vínculo entre a obra e o espectador. No campo cinematográfico, Bordwell e Thompson (2013, p. 111) definem a forma fílmica, num

sentido mais amplo, como “[...] o sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo”. Isto significa pensar a forma de um filme a partir de sua narrativa, sua cor, seus enquadramentos, sua edição, sua trilha sonora, e como esses elementos se relacionam, apresentando um sentido ao espectador. Não há obra de arte sem um espectador, sem um público.

Os elementos de uma produção cinematográfica não são colocados aleatoriamente na tela ou na película. São processados de forma sistemática, constituindo uma relação entre os elementos e percebida pelo espectador. Quando assistimos a um filme, independente de nosso conhecimento sobre a linguagem cinematográfica, relacionamos, por exemplo, o som ao gênero do filme, o uso da cor à narrativa, e assim por diante. O filme se constitui num sistema, e dentro desse sistema há dois princípios de organização: o princípio narrativo e o princípio estilístico. É a partir desses princípios que apreciamos um filme, ou seja, levamos em conta que ele nos apresenta uma história, nos narra uma situação, e que essa história nos é apresentada de acordo com uma série de elementos que irão constituir um estilo de filme. Num filme, uma narrativa se desenvolve dentro um padrão estilístico. Todo filme possui um padrão geral de relações entre os elementos que o compõe. Esse padrão determina a forma de um filme.

Para Bordwell e Thompson (2013, p. 112), “[...] se a forma é o sistema total que o espectador atribui ao filme, não existe algo interno ou externo”. Quando os autores fazem essa afirmação, estão se referindo à relação entre forma e conteúdo, pois consideram que no cinema forma e conteúdo não estão desvinculados, não são elementos que podem ser distinguidos. O conteúdo está na própria forma de fazer o filme. No cinema a forma guia a percepção do espectador, assim não se pode distinguir forma e conteúdo. A forma numa produção cinematográfica é que irá conduzir o nosso olhar e, muitas vezes, pode alterar o nosso modo de ver. Quando Orson Welles produziu *Cidadão Kane*, suas inovações na maneira de filmar, enquadrar e dirigir o filme estabeleceram novos padrões de representação fílmica e, conseqüentemente, uma nova concepção de Cinema surgiu. Da mesma forma, ao produzir o *Encouraçado Potemkin*, Sergei Eisenstein acabou por estabelecer uma nova concepção de montagem e com isso definiu novas maneiras de se fazer Cinema. Tanto Welles quanto Eisenstein estabeleceram formas fílmicas.

A forma fílmica está relacionada também às expectativas que temos em relação à narrativa do filme, à forma como uma cena desencadeia em nós a espera da próxima cena. Quando assistimos a um filme de Alfred Hitchcock, sempre esperamos que o próximo quadro nos surpreenda ou nos revele algo que encaminhe para o fim do suspense. Seu filme *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954, EUA) nos prende ao personagem Jeff (James Stewart) e nos torna um *voyeur* durante mais de 100 minutos. A forma fílmica utilizada por Hitchcock, para esse e outros de seus filmes, coloca o espectador de forma ativa na narrativa do filme e o suspense está em o espectador,

assim como o personagem Jeff, não ter certeza do que realmente está acontecendo na trama.

Convenções estabelecidas pelo Cinema desde o seu surgimento também acabaram por determinar a forma fílmica. Assim, ao assistirmos a um filme policial, aguardamos cenas de perseguição que nos empolguem; ao assistirmos a um drama, esperamos situações vividas pelos personagens que nos emocionem. As convenções estabelecidas por gêneros, como o drama ou o filme de ação, acabam por definir a forma desses filmes, sem, é claro, tirar do diretor a possibilidade de fazer um filme policial ou de ação que não tenha uma perseguição de carros guiados pelo herói e pelos bandidos.

Toda arte estilizada, desde a ópera, o balé e a mímica até as comédias vulgares, depende da vontade do público de suspender as leis da experiência ordinária e aceitar convenções específicas. Simplesmente não faz sentido insistir que tais convenções sejam irrealis ou perguntar por que Tristão canta para Isolda ou por que Buster Keaton não sorri. No geral, as experiências anteriores mais relevantes para a percepção da forma não são as da vida cotidiana e sim encontros anteriores com obras que apresentam convenções semelhantes (Bordwell; Thompson, 2013, p. 117).

As convenções no Cinema foram criadas a partir dos gêneros cinematográficos (ação, aventura, comédia, por exemplo), os quais estabeleceram formas de se produzir determinados filmes. Atores e atrizes também criaram convenções no Cinema. Assim, o público sempre esperou ver John Wayne (1907-1972) como o eterno *cowboy* e Charles Chaplin (1889-1977) como o personagem Carlitos e elegeu Doris Day (1922-2019) como a eterna virgem do cinema.

A forma fílmica cinematográfica é própria do Cinema e se diferencia daquela dos filmes produzidos para a televisão ou para o vídeo, pois o Cinema, como toda linguagem, tem suas especificidades, da produção à exibição. É praticamente impossível precisar quantos livros já foram adaptados para o Cinema, porém o que se tem visto, na maioria dos casos, é que leitores fiéis das obras adaptadas para o Cinema geralmente têm restrições às adaptações feitas pelos cineastas. Essas restrições estão ligadas também à forma, pois quando um leitor diz que o filme não condiz com o livro está levando em conta que a forma fílmica lhe retira a autonomia para construir visualmente os personagens, os lugares e as próprias ações que a obra literária descreve. Muitas vezes as adaptações acabam por suprir personagens, redefinir situações e, não raras vezes, até mesmo modificar o final da história. Essas modificações estão vinculadas a fatores não exclusivamente artísticos ou estéticos, mas muitas vezes econômicos.

No filme *Rebeca, a Mulher Inesquecível* (*Rebecca*, 1940, EUA), de Alfred Hitchcock, adaptação do romance de Daphne du Maurier (1907-1989), o estúdio mudou a causa da morte de Rebeca. No livro ela é assassinada pelo marido e no filme a sua morte “[...]”

se transforma em acidente, a fim de não carrear antipatia para o herói” (Albagli, 2003, p. 92). A adaptação foi feita no filme para não se ter como herói o assassino da esposa.

Os filmes, por serem obras essencialmente visuais, acabam por criar uma empatia maior entre os personagens e os espectadores, diferentemente da obra literária que, mesmo proporcionando ao leitor dados que subsidiam a sua imaginação, ainda mantém um distanciamento entre personagens e leitores. Muitos cineastas vêm na adaptação uma recriação, ou seja, a obra literária, ao ser transposta para o Cinema, adquire novos sentidos, novos significados, configurando-se numa nova obra, agora não mais literária, mas sim cinematográfica. Para Ismail Xavier (2003, p. 62), quanto às adaptações da Literatura para o Cinema,

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos.

Muitos autores de livros adaptados para o Cinema acabam desempenhando a função de roteiristas para adaptar os seus próprios escritos para o Cinema. Como Ismail Xavier destaca, uma adaptação transita entre dois meios distintos, não tendo o Cinema a proposta de criar uma reprodução fiel à obra literária, mesmo porque, tratando-se de linguagens diferentes, isto seria praticamente impossível.

A forma de uma obra de arte é percebida por nós emocionalmente também. Quando vamos a um museu ou a uma galeria de Arte para ver uma pintura ou uma escultura, estabelecemos, não só com a obra, mas também com o espaço que a abriga, uma relação emocional. Da mesma forma, quando vamos ao teatro ou ao cinema acabamos por estabelecer, no tempo de duração de uma peça ou de um filme, uma relação com os personagens, com as situações e com os lugares onde a ação se passa. Para Bordwell e Thompson (2013, p. 117), “[...] a emoção desempenha um papel importante na maneira como vivenciamos a forma”.

As reações do espectador em relação à *mise-en-scène* dos intérpretes de um filme estão vinculadas à forma que o filme assume. É a forma fílmica que irá estabelecer as relações entre as emoções ali representadas. Assim como estabelecemos relações emotivas com a obra de arte, também atribuímos a ela diferentes significados. “Como os sentimentos, os significados nascem da dinâmica da forma, eles desempenham um papel junto com outros elementos para compor um sistema total” (Bordwell; Thompson, 2013, p. 121). Os significados atribuídos a um filme pelo espectador se classificam em: referencial, explícito, implícito e sintomático.

Os significados fílmicos

Os significados referenciais são aqueles atribuídos ao filme pelo espectador em função de referências que a narrativa apresenta, que podem ser fatos, locais ou pessoas identificáveis por quem assiste ao filme. Dessa forma, quando um norte-americano assiste a um filme que trata da Guerra da Secessão, este assume significados diferenciados para ele, pois a Guerra da Secessão faz parte do processo de formação política dos Estados Unidos. A percepção do mesmo filme por pessoas de outros países pode assumir significados diferentes.

Todo filme tem um significado geral que permeia toda a sua narrativa. Ele é declarado, percebido desde o início do filme e definido pelo contexto que a narrativa apresenta. Chamamos esse significado de explícito, dado seu caráter expresso em toda a narrativa. Ainda que diferentes significados surjam ou se desdobrem durante a ação do filme, o significado explícito será referência para todos os personagens e toda a trama, formando um sistema total na relação com outros elementos do filme. O significado explícito, na maioria das vezes, pode ser entendido como a ideia que resume o filme, levando-se em conta, porém, que o filme não se reduz a um único significado, mas se faz a partir de um sistema de relações entre diferentes elementos que compõem a obra cinematográfica.

Enquanto o significado explícito se faz claro na narrativa fílmica, o significado implícito tem um caráter mais abstrato e vai além daquilo que se revela como explícito, pois está associado à capacidade do espectador de interpretar o filme de diferentes maneiras. Assim, podemos pensar no significado implícito como uma forma de interpretação e, como tal, algo que pode sugerir, induzir um entendimento da obra fílmica. Uma interpretação sobre uma obra é algo subjetivo, que pode variar de pessoa a pessoa, em função de fatores culturais, sociais, econômicos, históricos, entre outros.

Se tomarmos como exemplo o filme *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, 1972, EUA), de Francis Ford Coppola, podemos dizer, de forma ingênua, que se trata de um filme sobre máfia e gângster. Mas também podemos afirmar que se trata de um filme sobre relações de poder, sobre uma nova forma de organização social, sobre uma mudança na sociedade norte-americana, com a influência de organizações mafiosas, entre outras possibilidades. As diferentes interpretações que fazemos sobre um filme, ou mesmo que enfatizamos na narrativa fílmica, representam os diferentes significados implícitos que atribuímos à obra. Na interpretação de diferentes significados sobre um filme, todos os elementos que o compõem interagem, assumindo valores semióticos. Os enquadramentos, a cor, o som, a iluminação e outros elementos fílmicos nos permitem leituras muito além daquelas expressas de forma clara ou explícita.

O que chamamos de significado sintomático de um filme está relacionado a um conjunto particular de valores sociais apresentados por ele. São significados compartilhados por grandes grupos, valores expressos a partir de uma narrativa

fílmica, entendidos como uma ideologia social. O Cinema, assim como outras artes, não é neutro. Assume e propaga valores ideológicos, que se expressam na própria forma do filme e, conseqüentemente, em todos os elementos que o compõem. Toda nossa percepção sobre os significados que um filme pode apresentar acontece numa perspectiva fenomenológica e social. Ao produzir um filme, o diretor, o estúdio que o produz, assim como seus intérpretes trazem consigo uma visão de mundo, constituída culturalmente, uma estrutura ideológica que se faz presente na obra. Como apontam Bordwell e Thompson (2013, p. 123),

Muitos dos significados de filmes são essencialmente ideológicos, ou seja, eles têm sua origem em sistemas de crenças culturalmente específicas sobre o mundo. Crenças religiosas, opiniões políticas, conceitos relacionados a etnia, gênero ou classe social, até mesmo nossas noções mais profundamente arraigadas sobre os valores da vida – tudo isso constitui nossa estrutura ideológica de referência.

Enfim, os significados são percebidos nos filmes porque há uma interação entre obra e espectador. Os significados podem ser explícitos ou implícitos, mas só existem porque, enquanto fruidores da obra de arte, conseguimos percebê-los. Quanto mais buscamos significados num filme, sejam eles referenciais, explícitos, implícitos ou sintomáticos, mais nos envolvemos com ele e ultrapassamos o campo do puro entretenimento, não descartando que uma das funções do Cinema é o entretenimento.

Princípios da forma fílmica

Todo filme, desde sua concepção até sua exibição, gera um grande sistema de elementos interligados, que faz com que sua produção seja possível. Quando observamos os créditos de um filme, em especial os finais, podemos ter noção não só do número de profissionais envolvidos numa produção, como de quantas ações e dispositivos são necessários para sua realização. A origem de um filme, assim como de qualquer produção artística, reside na ideia que se quer expressar, e essa só se traduz a partir do trabalho do artista. No caso de uma pintura ou de uma escultura, a participação de outras pessoas no processo de criação é indireta, na confecção da tela, das tintas e do pincel, por exemplo. No cinema, ainda que a ideia do filme parta de uma só pessoa, centenas de pessoas estão envolvidas no processo de criação. Dependendo do gênero do filme, esse número pode chegar a milhares de pessoas, pois estarão envolvidos na *mise-en-scène* um grande número de figurantes. O filme sempre é uma obra coletiva, na qual cada função é, muitas vezes, desenvolvida por mais de uma pessoa. Mesmo uma direção única conta com a participação de vários assistentes.

Por se tratar de uma obra coletiva e que envolve em sua produção vários elementos, esses se subordinam a alguns princípios que criam as relações entre eles. A obra de arte se define e se constrói a partir de certas convenções e, segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 127), “[...] dentro dessas convenções, cada obra de arte tende a definir seus próprios princípios formais específicos”. Na definição da forma de um filme, surgem cinco princípios, que a determinam: função; similaridade e repetição; diferença e variação; desenvolvimento; e unidade/não unidade.

Princípio da função

Todo elemento fílmico, seja ele estilístico ou narrativo, desempenha uma função dentro do filme, contribuindo para a definição da forma fílmica. Quando assistimos a um filme no qual há um predomínio de determinada cor, essa cor tem uma função específica no estilo ou na própria narrativa fílmica. Por exemplo, o filme *A Lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993, EUA), de Steven Spielberg, foi produzido em preto e branco, mas num determinado momento vemos nazistas levarem uma criança judia, ela veste um casaco vermelho. A cor vermelha surge nesse ponto do filme, mas logo desaparece. Até que, num outro momento, a reencontramos, no mesmo casaco, agora num amontoado de corpos executados. O vermelho não aparecerá mais e nenhuma outra cor foi usada no filme. O uso da cor vermelha tem a função de identificar um personagem (não central) que representa a frieza das execuções nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial.

Da mesma forma que no exemplo anterior o elemento cor tem uma função específica, outros elementos, como o som, o enquadramento, a iluminação, a fotografia, os planos e os próprios personagens, também desempenham funções ligadas à narrativa ou ao estilo fílmico.

Princípio da repetição e similaridade

A Repetição é um recurso muito utilizado nos filmes, desde o surgimento do Cinema, pois enfatiza um fato importante para a narrativa, um personagem fundamental para a trama, um lugar, um objeto, e assim por diante. Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 129), “[...] a repetição é a base para a compreensão de qualquer filme”. A repetição nos permite identificar e recordar elementos essenciais para o entendimento da narrativa fílmica. Bordwell e Thompson (2013) usam o termo motivo para descrever todo e qualquer elemento significativo repetido num filme, desde um diálogo até uma posição da câmera.

Já o recurso da similaridade é utilizado quando a forma fílmica tem a necessidade estabelecer uma comparação entre dois ou mais elementos distintos, realçando alguma característica importante da narrativa. Se, por exemplo, numa trama policial, o assassino tem uma determinada característica emocional e a narrativa mostra outros personagens que, mesmo não sendo assassinos, apresentam essa característica, a forma fílmica estabelece o que Bordwell e Thompson (2013) chamam de paralelismo. Neste caso, o paralelismo pode reforçar que qualquer um, ou qualquer outro dos personagens, pode ser um assassino.

Os motivos ajudam na criação do paralelismo, pois quando um elemento se repete em cenas diferentes, ele estabelece uma similaridade entre momentos distintos da narrativa, ou seja, cria um paralelismo. Assim, por exemplo, num filme de suspense, o suspense aumenta quando um elemento reaparece indicando que algo está para acontecer. Esse efeito pode ser utilizado com a mesma eficiência numa comédia ou num filme de ficção científica.

Princípio da diferença e variação

O princípio da diferença se baseia nos pontos distintos entre dois elementos similares que acabam por criar um contraste que realça as características de um e de outro. Podemos pensar no antagonista e no protagonista de um filme. Um dá destaque ao outro, um reforça as características do outro.

As personagens precisam ser diferenciadas, os ambientes, delineados, e os diferentes momentos ou atividades, estabelecidos. Mesmo numa imagem, é preciso distinguir as diferenças na tonalidade, na textura, na direção e na velocidade do movimento, e assim por diante. A forma precisa de um plano de fundo estável de similaridade e repetição, mas também exige que diferenças sejam criadas (Bordwell; Thompson, 2013, p. 133).

Elementos fílmicos, como a cor, o som, os cenários e mesmo planos e enquadramentos, são usados para diferenciar e salientar determinadas situações narrativas. No filme *Corra, Lola, Corra*, nas três situações que envolvem o dinheiro que o casal de protagonistas precisa, a cor da sacola onde está o dinheiro muda, variando entre o vermelho, o verde e o dourado. A diferença de cor representa as diferentes situações vividas.

Enquanto a diferença é mais evidente, pois tem a função de gerar o contraste e tornar certas características do elemento mais perceptíveis, a variação é menos perceptível, exigindo do espectador um olhar mais atento para certos detalhes, que muitas vezes irão apontar para uma transição de tempo, emoções, espaço ou algo

similar. As variações podem ser percebidas, por exemplo, na trilha sonora de um filme, quando a música dá um tom dramático ou cômico para uma determinada cena. Outro exemplo são as variações de luz ou de enquadramento, que permitem que a narrativa identifique para o espectador a intenção de um personagem ou o seu estado emocional. Tanto a diferença quanto a variação representam um princípio que dá à narrativa fílmica uma determinada dinâmica.

Princípio do desenvolvimento

O princípio do desenvolvimento de um filme está relacionado à dinâmica do filme, como o espectador o percebe do início ao fim, seu envolvimento com a obra fílmica. O desenvolvimento do filme assemelha-se a um processo de pesquisa, no qual partimos de uma pergunta para chegarmos a uma resposta, passando por um processo que nos encaminha do início ao fim. Assim, um filme pode ser segmentado para um melhor entendimento. A segmentação é, em muitos casos, equivalente a divisão em cenas ou capítulos (como os DVD's apresentavam), dos créditos iniciais aos créditos finais. Segundo Bordwell e Thompson (2013), com a segmentação de um filme, podemos ver o padrão que percebemos de forma intuitiva quando assistimos a ele.

Cada filme apresenta uma forma própria de desenvolvimento, definida em maior parte pelo roteiro, e em menor parte pela edição. Filmes que apresentam uma narrativa linear apresentarão um desenvolvimento também linear, obedecendo uma dinâmica que, provavelmente, apresentará os personagens e seus cenários, problematizará as ações, apresentará as possíveis respostas e encaminhará a trama para um desfecho. O desenvolvimento do filme condicionará o envolvimento do espectador.

Filmes como *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950, EUA), de Billy Wilder, e *Cidadão Kane*, de Orson Welles, que iniciam a sua narrativa pelo final da trama, apresentam o seu desenvolvimento a partir de *flashbacks*. Por isso, sua eficiência para prender a atenção e o interesse do espectador está justamente na forma como o roteiro apresenta esses *flashes*, já que o final do filme é a primeira coisa a ser apresentada. Essa inversão entre início e fim já é uma forma diferenciada e dinâmica de narrativa fílmica. Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 135), “[...] a maioria dos filmes de longa-metragem são compostos por vários padrões de desenvolvimento”. Esses padrões podem ser estabelecidos também pelos gêneros cinematográficos. Por exemplo, filmes de suspense, por via de regra, têm como padrão desvendar o mistério somente no fim do filme; já para os musicais, o padrão costuma ser encerrar com um grande número.

Princípio da unidade e não unidade

Os filmes representam um sistema integrado de elementos, no qual todos os elementos estão relacionados. Um personagem não aparece num filme se ele não estiver, de alguma forma, integrado à narrativa do filme. A figuração tem seu papel no contexto da história, por exemplo mostrar que um personagem mora em certo local, habitado por um determinado grupo de pessoas, contribuindo, assim, para a caracterização desse personagem. Nada num filme está lá por acaso. Ainda que, às vezes, muitos dos detalhes de cenografia, figurinos e trilha sonora não sejam percebidos pelo espectador, eles estão presentes e formam o que se chama de unidade do filme.

Segundo Bordwell e Thompson (2013, p. 137, grifo nosso), “[...] quando todas as relações que percebemos em um filme estão claras e parcimoniosamente entrelaçadas, dizemos que o filme tem **unidade**”. Quando um filme apresenta unidade, ele proporciona ao espectador sensações de completude e realização. O espectador não se frustra com a obra, ainda que algumas vezes o final da trama não tenha sido aquele idealizado por ele. Em alguns casos, os filmes, ainda que muito bem estruturados e realizados, deixam certas lacunas para o espectador. Na fase de pré-produção algumas cenas podem ser previstas e filmadas, porém, na pós-produção, na fase de montagem do filme, essas cenas podem ser cortadas, gerando o que o espectador chama, ingenuamente, de erro de gravação. Um exemplo disso, citado por Bordwell e Thompson, está no clássico *O Mágico de Oz* (*Wizard of Oz*, 1939, EUA) de Victor Fleming.

Em certo momento de *O Mágico de Oz*, a bruxa diz ter atacado Dorothy e seus amigos com insetos, mas tais insetos nunca foram mostrados e a fala da bruxa se torna confusa. Na verdade, uma sequência mostrando um ataque de abelhas havia sido originalmente filmada, mas posteriormente foi cortada na versão final. A fala da bruxa em relação ao ataque de insetos fica, dessa forma, sem motivação (Bordwell; Thompson, 2013, p. 138).

Se um filme apresentar várias quebras na sua unidade, ele pode ser considerado de má qualidade, pois isso pode significar que alguns pontos da narrativa ficaram sem resposta ou, ainda, que a supressão de cenas acarretou uma quebra na narrativa. Por outro lado, essa quebra causada pela não unidade do filme pode ser usada para delinear uma proposta estilística ou estética. Um filme surrealista nos conduz a um pensamento de não unidade, pois é uma obra que não tem compromisso com a coerência de uma narrativa linear, pelo contrário, sua unidade está justamente na quebra da linearidade.

O *Um Cão Andaluz* (*Um Chien Andalou*, 1929, França), de Luis Buñel, é considerado a obra prima do surrealismo. Sua narrativa é pautada pelo manifesto do surrealismo, escrito pelo poeta francês André Breton (1896-1966), que propunha uma arte baseada na ausência de razão e livre de uma preocupação estética ou

moral. O filme apresenta personagens que entram e saem de cena sem um sentido específico, elementos cênicos que não se justificam, desordem cronológica, entre outras situações que nos levariam a entender o filme como uma obra sem unidade. Porém, a proposta surrealista está justamente nessa aparente falta de unidade. Isto quer dizer que um filme surrealista ou com uma estética surrealista tem sua unidade definida pela aparente falta de unidade.

A unidade poderá ser quebrada acidentalmente, por erros de continuidade e montagem, ou de forma programada e consciente, como proposta estilística ou estética de um filme. Quando um diretor usa a falta de unidade momentânea, aquela que acontece num momento específico da narrativa, ele contribuiu para que o espectador consiga expandir padrões e significados temáticos que envolvem a obra. No entanto, em geral, o espectador está acostumado aos filmes que têm uma unidade bem definida e tende a rejeitar a falta de unidade, como se ela significasse ausência de sentido e, conseqüentemente, dificuldade para compreensão. Por isso, podemos pensar a unidade ou a não unidade como um princípio que define não só a forma de um filme, mas principalmente como será a recepção desse filme por parte do público.

Sobre os filmes...

Quando assistimos a um filme, geralmente o fazemos como uma coisa trivial, banal, já incorporada ao nosso cotidiano. A história dos filmes já tem mais de um século, e o que tem prevalecido na apreciação fílmica da grande massa que os consome é, em especial, o impacto de efeitos visuais e sonoros, além de um bom roteiro. Quando pensamos no Cinema como uma produção artística de autoria coletiva, basicamente associada à indústria do entretenimento e que teve um grande desenvolvimento técnico e tecnológico desde seu surgimento no final do século XIX, acabamos por esquecer que o produto que vemos à nossa frente é fruto de uma linguagem. Uma linguagem construída a partir de certas especificidades e de elementos que foram sendo aprimorados no decorrer de mais de 120 anos. A combinação eficiente de elementos como a fotografia, o enquadramento, a montagem, o som, entre outros, é o que determina a qualidade de uma obra de arte cinematográfica. Um filme, independente de seu gênero, é constituído de uma narrativa que determina um estilo e uma forma.

Assim como uma pintura ou uma música, um filme sempre terá um público específico, um público para o qual foi produzido. A maneira como os elementos compositivos de um filme se relacionam determina o sentido desse filme e como o espectador irá recebê-lo. Porém, o que o Cinema apresenta como essencial em sua constituição é, desde seu início, a força da imagem em movimento. O que a história dessa linguagem artística e comunicacional nos tem apresentado, desde o final do século XIX, é um arranjo de elementos específicos que dão origem às imagens que,

ainda hoje, independente das interfaces que as propagam, seduzem e fascinam as pessoas diante de uma tela.

Referências

ALBAGLI, F. **Tudo Sobre o Oscar**: uma visão do cinema sonoro americano. Rio de Janeiro: Zit Editora, 2003.

BERGAN, R. **Ismos para entender o Cinema**. Tradução Christiano Sensi. São Paulo: Globo, 2010.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema**: uma introdução. Tradução Roberta Gregoli. Campinas: Unicamp; São Paulo: USP, 2013.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MASSARANI, S. **Encouraçado Potemkin (1925)**. Além do Cotidiano. Tópicos sobre narrativa, roteiros e mundos virtuais. Disponível em: <http://www.massarani.com.br/fghq-potemkin-eisenstein.html>. Acesso em: 26 jun. 2016.

SARAIVA, L. Montagem soviética. In: MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 109-126.

SETARO, A. Apenas um cinéfilo. Introdução. In: RIBEIRO, C. (org.). **Escritos sobre cinema: linguagem e outros temas/introdução ao cinema**. Salvador; Rio de Janeiro: EDUFBA; Azougue, 2010. 3 vol.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 9**. 2019. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da cena de abertura do filme de 1902 Georges Méliès *Le voyage dans la lune*. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/A_Trip_to_the_Moon#/media/File:Voyage_dans_la_lune_title_card.png. Acesso em: 12 jun. 2019.

XAVIER, I. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC; Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.