

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Som e Imagem



Direção de fotografia e composição:
O paradoxo da dualidade no seio da unidade

Cinema e Audiovisual | 2011/2012

André Filipe Pinho Guiomar

Professor Orientador: Prof.^a Dr.^a Jenny Ferray

Professor Co-Orientador: Prof. Dr. Carlos Ruiz

Setembro de 2012

Dedicatória

*Aos meus Pais que tudo fizeram
À minha Irmã pela paciência
À Simone Almeida que muitas forças me deu
À Lady por tudo o que foi*

Agradecimentos

Especial e maior agradecimento para a orientadora Jenny Feray pela perseverança, paciência e gosto pelo trabalho.

Agradeço ao coorientador Carlos Ruiz pelo método de trabalho e paixão transmitida ao Cinema.

À equipa pelo esforço, dedicação e paciência: Pedro Barbosa, Inês Mendes, Mariana Lemos, Luís Ferreira e Pedro Ferraz.

À minha equipa de imagem que tanto deu ao projeto: Simone Almeida e Miguel da Santa.

Ao José Magro pelas correções. Ao Vasco Pucarinho por estar sempre disposto.

Ao diretor de fotografia Mário Castanheira e ao realizador João Viana pela resposta ao questionário.

A todos os professores e funcionários da Universidade Católica Portuguesa que por mim passaram por estes cinco anos e pelo fechar de um ciclo que me deu abertura para começar.

Especial agradecimento ao sempre Carlos Lobo pelo exemplo e visão.

Resumo

A direção de fotografia desempenha um papel preponderante na produção, significação e consequente relação externa da obra cinematográfica. As constantes evoluções e revisitações do cinema exigem hoje, da imagem, mais do que um mero meio que procura reproduzir as ideias e imaginário de um realizador. Através de uma análise teórica que atravessa a fotografia, pintura e o cinema, demonstram-se mecanismos e métodos que são úteis no trabalho do diretor de fotografia, servindo de pano de base à construção de sentido visual. Procurar-se-á nesta dissertação perceber as dualidades que estas técnicas permitem originar e de que forma é que esses contrastes podem ser aplicados na produção de uma obra cinematográfica, mantendo a sua unidade e potenciando o(s) seu(s) sentido(s). Esta demanda assenta também no estudo e reflexão do meu trabalho enquanto diretor de fotografia no filme *Entre Margens*, produzido no âmbito do mestrado em Cinema e Audiovisual da Universidade Católica Portuguesa, e que é dissecado ao longo da mesma.

Palavras-chave: Dualidade, Paradoxo, Unidade, Imagem, Direção de Fotografia

Índice

Lista de figuras	5
Glossário.....	9
1 Introdução	11
1.1 Apresentação da proposta de trabalho	11
1.2 Estudo e desenvolvimento do projeto final	11
1.3 Organização e temas abordados na presente dissertação	13
2 Caracterização do processo de trabalho	15
2.1 Objetivos	15
2.2 Definição da ideia central do projeto: contexto e percurso.....	16
2.3 Tipo de pesquisa efetuada para a pré-produção da obra	18
3 A direção de fotografia na busca da unidade	19
3.1 A dualidade	19
3.1.1 Concorrência ou colaboração?	21
3.1.2 “Um olhar demasiado pensativo”	24
3.1.3 Montar o puzzle	25
3.2 Construção de um paradoxo	29
3.2.1 Claro-escuro: a dualidade que criou uma técnica	29
3.2.2 Breve contextualização da evolução no formato de contar histórias na origem do cinema	33
3.2.3 Persona.....	36
3.2.4 <i>Eternidade e um dia</i>	37
3.2.5 <i>Sangue do meu sangue</i>	38
3.3 Conclusão	40
4 Direção de fotografia no filme <i>Entre Margens</i>	41
4.1 Iluminação.....	42
4.2 Composição.....	46
4.2.1 <i>Repérage</i> e criação de um <i>Storyboard</i> fotográfico	50
4.3 Operação de câmara	53
4.4 Cor.....	59
4.4.1 Correção de cor.....	60
4.5 Conclusão de capítulo	61
5 Conclusão	63
Referências bibliográficas	65
APÊNDICE A – Questionário.....	67
APÊNDICE B – Questionário Mário Castanheira.....	70
ANEXO A – Argumento <i>Entre Margens</i>	73

Lista de figuras



Figura 1 – Fotografia *Eleonor and Giles Robertson* de Thomas Struth, Edingurgh (1987) (p. 21)

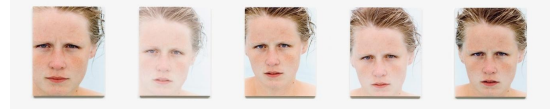


Figura 2 – Parte da série fotográfica de Roni Horn, *You are the weather* (1994-96) (p. 27)



Figura 3 – Pintura de Caravaggio, *Crucificação de S. Pedro* (1600) (p. 29)



Figura 4 – Pintura de Caravaggio, *David com a cabeça de Golias* (1600) (p. 30)

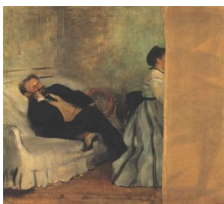


Figura 5 – Pintura de Degas, *M rand Ms Manet* (1868) (p. 30)



Figura 6 – Imagem do filme *Man with the movie camera* (1929) de Dziga Vertov (p. 33)



Figura 7 – Sequência de imagens do filme *Couraçado de Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein (p. 33)



Figura 8 – Imagem do filme *Gabinete do Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene (p. 34)



Figura 9 – Imagens do filme *Persona* (1966) de Ingmar Bergman (p. 35)



Figura 10 – Plano final do filme *Eternidade e Um Dia* (1998) de Theo Angelopoulos (p. 36)



Figura 11 – Imagem do filme *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick (p.42)

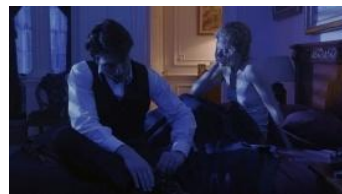


Figura 12 - Imagem do filme *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick (p. 43)



Figura 13 – Imagens dos planos gerais das 5 cenas do filme *Entre Margens* (p. 44)

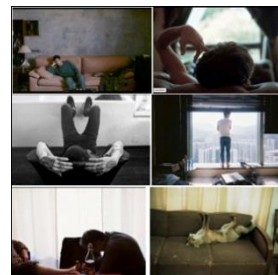


Figura 14 – Imagens que serviram como principal base da pesquisa (p. 46)



Figura 15 – Imagens da sequência do filme *Sol Enganador* (1994) de Nikita Mikhalkov (p. 48)



Figura 16 – Repérage: exemplo de imagens captadas para a cena da varanda (p. 49)



Figura 17 – Repérage: exemplo de imagens captadas para as cenas secundárias já em formato de *storyboard* fotográfico (p. 50)



Figura 18 – Imagens teste dos locais escolhidos e da composição e iluminação de cena (p. 50)

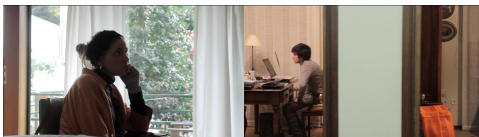


Figura 19 – Imagens teste dos locais escolhidos e da composição e iluminação de cena (p. 51)



Figura 20 – Local escolhido para a cena da varanda e teste de posições de personagens no Hotel Casa Branca (p. 51)

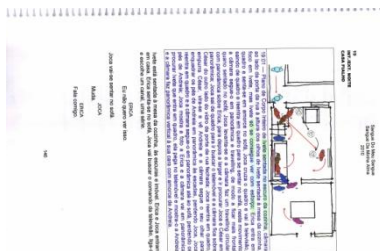


Figura 21 - Página do relatório de preparação da imagem do filme *Sangue do Meu Sangue* (p. 54)



Figura 22 – Imagens da sequência do filme *Sangue do Meu Sangue* (2011) de João Canijo (p. 55)

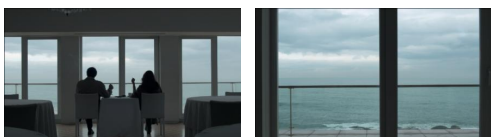


Figura 23 – Plano inicial e plano final do último movimento de câmara do filme *Entre Margens* (p. 55)

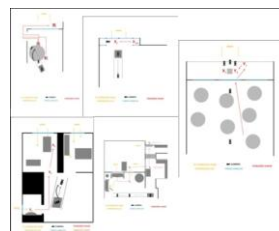


Figura 24 - Plantas baixas com descrição dos movimentos e posições de câmara e iluminação (p. 56-57)



Figura 25 – Imagens que serviram como referência para a construção da cor (p. 58)

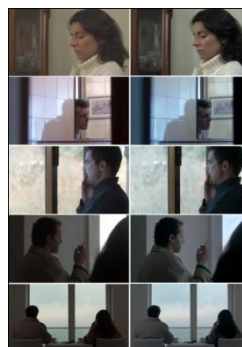


Figura 26 – Imagens da esquerda sem tratamento de cor em comparação com as imagens tratadas do lado direito (p. 59)

Glossário

Décor – também chamado de Set corresponde ao cenário onde são realizadas as gravações

Diretor de Arte ou Artístico - profissional que gere a atividade de design e concepção artística envolvendo os cenários e guarda-roupa

Diretor de Fotografia - profissional responsável pela forma como o argumento é transposto para a película ou vídeo, na forma de fotografia. Competente por áreas como a câmara, iluminação, maquinaria e cor.

Dolly (Camera dolly) – equipamento desenhado para garantir estabilidade num movimento de câmara. Normalmente envolve uma plataforma com rodas e movimenta-se sobre carris.

Frame – também conhecido por fotograma, é a imagem individual de um filme ou a nível temporal é uma certa parte (dependendo da cadência de gravação) constituinte de um segundo. Por exemplo *25 frames por segundo* significa que em um segundo foram capturados 25 fotogramas.

Mise-en-scène – termo usado para definir tudo o que aparece perante a câmara desde cenários, atores, composição, etc.

Paradoxo – algo aparentemente verdadeiro que leva a uma contradição lógica

Plano de sequência - é um plano que regista a ação de uma sequência inteira sem utilização do corte.

Réperage – também conhecida por *Location Scouting* refere-se à fase inserida na pré-produção de procura de locais e levantamento das condições dos mesmos.

Storyboard - são imagens organizadas normalmente em estilo de banda desenhada arranjadas em sequência com o propósito de pré-visualizar um filme.

Voz off – voz que é transmitida e que não aparece presencialmente em frente à camara.

Direção de fotografia e composição: o paradoxo da dualidade no seio da unidade

1 Introdução

1.1 Apresentação da proposta de trabalho

Na presente dissertação pretende-se abordar um conceito que se revela fundamental na construção e interpretação do cinema: a dualidade. Este conceito auxilia a construção da obra e pode ser explorado pelo diretor de fotografia através da luz, movimentos de câmara, profundidades, enquadramentos, escalas, cor, etc..

O filme *Entre Margens* servirá de estudo prático para esta dissertação: um filme focado na relação entre duas pessoas com maneiras de ser opostas, mas que num dos últimos dias das suas vidas, se encontram. Através de monólogos de seus familiares e amigos, este casal e a própria história são descritos.

Na base desta dissertação, encontra-se uma investigação bibliográfica e filmográfica sobre a evolução histórica do cinema e a forma como a Direção de Fotografia se comportou no auxílio e complementaridade da narrativa do autor.

Não se pretende, assim, encontrar uma solução ou método de funcionamento, mas referenciar, repensar e refletir sobre situações em que a sua utilização foi bem sucedida. Aqui pretenderei reabrir as obras, interpretando-se cinema, uma arte que quando fechada pelo seu autor se torna aberta aos seus espectadores.

1.2 Estudo e desenvolvimento do projeto final

No seguimento do programa do 2º ano de Mestrado em Cinema e Audiovisual na Universidade Católica Portuguesa, o trabalho prático consiste na realização de uma curta-

metragem. Dessa forma, desenvolvemos a ficção *Entre Margens*, resultante de um argumento inicial do realizador Pedro Barbosa que, após discussões que levaram a algumas mudanças, chegou ao seu estado final.

Estando cientes que teríamos cerca de nove meses para a sua realização, dividiram-se os cargos e constituíram-se as equipas. Os cargos prioritários foram ocupados por alunos da turma e os restantes foram posteriormente escolhidos. A realização, a cargo de Pedro Barbosa, Inês Mendes na produção, direção de fotografia por André Guiomar, Mariana Lemos na direção de arte e Luís Ferreira na edição. Em relação ao som, este ficou ao encargo de um aluno de mestrado de Design de Som, Pedro Ferraz. Posteriormente, Simone Almeida e Miguel da Santa juntaram-se à equipa como assistentes de imagem, Inês Morgado como assistente de direção de arte e Dinis Henriques e Vasco Pucarinho como assistentes de som. Este último assume também a responsabilidade na produção musical para o filme, composta e produzida por Patrick Johansson.

Desta forma e com 12 pessoas a trabalhar para o projeto, foi possível expandirmo-nos nas áreas que queremos afetar, e assim tornar o filme o mais completo possível. Através de um intercâmbio de ideias entre áreas e gostos distintos, o argumento foi sendo moldado e cada vez mais enriquecido.

A fase de pré-produção pautou-se por momentos de discussão e argumentação, assim como pela análise detalhada dos propósitos e intenções de cada sequência do filme. O objetivo foi conseguir um projeto coeso, com um sentido permanente e claro. Começamos em Setembro cientes que dispúnhamos de cerca de 1300€ vindos do ICA – Instituto de Cinema e Audiovisual, através do Ministério da Cultura, um valor que rapidamente se percebeu ser reduzido. Desta forma, o casting de atores foi condicionado pelos locais onde estes viviam, para podermos reduzir despesas em alojamento e alimentação. O casting aconteceu em meados de Novembro, ao mesmo tempo que fechávamos o argumento e começávamos a *repérage*. Foi um momento crucial: escolhidos os atores, adaptámos os caracteres de cada personagem ao seu ator; escolhidos os espaços, adaptámos as ações ao possível no local.

Assim, trabalhámos em várias frentes em simultâneo, selecionando os atores, finalizando o argumento, procurando locais, roupas, cenários e eventuais apoios, enquanto numa vertente teórica, a dissertação avançava.

1.3 Organização e temas abordados na presente dissertação

A organização desta dissertação percorre uma linha contínua, começando por introduzir a problemática, sobre a qual recairá o estudo prático, seguindo-se uma contextualização histórica, artística e teórica sobre a temática da dualidade no cinema, tendo sempre como foco a direção de fotografia. Lançados estes dados teóricos, avançamos para o aprofundamento de tudo o que é inerente ao processo de execução do projeto prático *Entre Margens* nas suas várias fases.

Estes serão os capítulos constituintes:

- Capítulo 2 (Caracterização do processo de trabalho), que servirá de apresentação geral da obra e primeira abordagem à problemática central. Capítulo onde se irão referir os temas, ideias base e, conseqüentemente, os objetivos. Aqui ter-se-á como apoio a apresentação do projeto prático numa fase essencialmente de pré-produção e a sua relação direta com a problemática da dissertação que lança a dúvida sobre que fatores, e de que forma, podemos jogar com os vários elementos constituintes do cinema para que este resulte como a extensão da mensagem do autor. Esta análise pretende nascer de uma articulação entre pensamento teórico e execução prática.

- Capítulo 3 (A direção de fotografia na busca da unidade) que realiza um revisitar à concepção da imagem do ponto de vista da história das artes e da teoria, começando o estudo num período precedente à existência do cinema e culminando na contemporaneidade. O intuito é perceber o desenvolvimento do modo de ver as imagens, e conseqüentemente o crescimento da ambição pela busca de uma unidade na composição imagética. Incide também sobre a narrativa e o uso de opostos, tendo em conta a sua

interpretação e a forma como é possível fortalecer a mensagem do autor utilizando a dualidade como premissa na construção da imagem.

- Capítulo 4 (Direção de fotografia no filme *Entre Margens*) onde se irão focar as três fases essenciais do projeto cinematográfico *Entre Margens* – pré-produção, produção e pós-produção – descrevendo em pormenor todos os processos e métodos de trabalho, tratando essencialmente o papel da Direção de Fotografia. Com base em exemplos práticos, seguir-se-á uma linha de pensamento que acompanha o progresso do filme e a discussão constante entre o realizador e diretor de fotografia, cujo objetivo é a materialização das ideias principais. Tendo em conta que a obra fílmica resulta do conjunto de decisões tomadas pela equipa, aqui introduzem-se também algumas dificuldades que foram surgindo e as respetivas soluções encontradas. O objetivo será explanar e exemplificar dualidades utilizadas na execução da curta-metragem tendo em consideração o estudo desenvolvido previamente na vertente teórica.

2 Caracterização do processo de trabalho

2.1 Objetivos

A imagem cinematográfica é, em suma, a construção e relação dos objetos que, devido ao facto de estarem enquadrados dentro do mesmo *frame*, se inter-relacionam e criam interpretações, sensações e significados. A Direção de Fotografia, no sentido em que compõe essa mesma relação, torna-se fundamental para o entendimento da imagem e, em última análise, para a narrativa.

Sem muitas vezes nos apercebermos, tendemos a construir histórias repletas de contrastes, feitas por comparação utilizando características e associações (umas mais óbvias que outras) dentro da imagem. É fácil entender que o objetivo se adensa e fortalece quando encontramos na obra mais do que um sentido. Ao colocarmos a ação num determinado espaço, estamos a limitar e ao mesmo tempo conjugar fatores individuais e específicos, levando a um jogo interno que os relaciona de forma sistemática. Na mente do espectador, o objetivo é a união de tudo isto numa ou mais interpretações.

O diretor de fotografia tem um papel preponderante, sendo a pessoa responsável pela interpretação do objetivo do realizador e da colocação dessa ideia na prática, ao compor uma “realidade” verosímil, dentro da ficção. Cabe-lhe a transposição de várias camadas de significantes na construção una de uma imagem bidimensional, com significado. Camadas constituídas pela ação das personagens, pelo desenho de luz, pelo tempo de gravação e momento de corte, pelo movimento de câmara e pelo próprio ato de enquadrar.

Tendo isto em consideração, pretende-se aqui explicar de que modo estes fatores foram empregues na obra *Entre Margens*: um filme que vive da representação que equilibra a carência de ação, aliada a uma mensagem imagética construída a partir da

noção de tempo, conjugando o passado e o presente, com o inexistente e o eterno. O espaço envolvente é essencial para o leque de sentimentos que as personagens requerem, e os pormenores decorativos associados aos enquadramentos tornam a mensagem, embora subliminar, mais perceptível.

Assim, o objetivo será, através de uma narrativa que em muito evita a fluidez de um discurso e que apresenta uma ação difícil de definir em termos de espaço e tempo, erigir a imagem do filme tornando-a repleta de importância e significação. Isto tudo sem que se perca a ingenuidade e simplicidade do espectador face a uma história.

Sendo assim, deparámo-nos com um paradigma: a necessidade de construir uma unidade resultante da relação de vários fatores, agentes ou condições — uma dualidade de complementação.

2.2 Definição da ideia central do projeto: contexto e percurso

Entre Margens surgiu de um argumento de Pedro Barbosa escrito em 2011. A história que consistia sumariamente num homem e numa mulher que sabiam ter uma doença terminal provocada pelo tabaco e devido à sua confrontação com uma morte anunciada, tentariam uma pausa para um dos seus últimos cigarros. Nessa pausa, começavam um diálogo, despertado exatamente pelo “erro” de insurgir novamente no vício fatal tão perto do fim, o mesmo erro que ali os levaria. Progressivamente, e assim que a conversa se desenvolve, apercebem-se que apesar de nunca terem conhecido o seu grande amor, aquele primeiro e talvez último encontro podia ser o início daquilo que aguardaram toda a vida. Um momento efémero que ficaria para a eternidade.

Porém, cedo percebemos que a única cena existente no filme não seria suficiente para transmitir a informação que pretendíamos, sendo o intuito principal a compreensão da história. O tipo de diálogos, bastante teatrais e poéticos, longe de uma estética realista,

conferiam ao filme uma posição distante, que pecava pela falta de criação de pontes para o entendimento do espectador. O nosso objetivo foi, dessa forma, tornar mais claro o propósito do filme, e criar caminhos diretos para o alcançar. Assim sendo e não perdendo a noção de que a história não podia divergir excessivamente para outros campos, decidimos introduzir quatro novas personagens secundárias, que de uma forma documental, quebrando a estética da cena principal, descreveriam as personagens principais, dando à narrativa um maior interesse e dinamismo.

Assumimos desde cedo uma grande influência, tanto a nível de argumento como do produto final, do filme de Theodoros Angelopoulos, *Eternidade e Um Dia* (1998). São vários os pontos de encontro: a temática sobre a eternidade através de um momento único e passageiro, o lidar com uma morte anunciada e o próprio facto de as personagens principais serem um casal para despertar uma história de amor. Para além disto, predisposemo-nos a dissecar a obra para reaproveitarmos o seu melhor, e dessa forma confrontá-la com ideias nossas. A nível técnico, muito podia ser beneficiado para a reflexão sobre como iríamos filmar e mostrar a história ao espectador. Jogos com o tempo, estilo da imagem e construção de plano determinam nos filmes de Angelopoulos uma mística poética e cheia de significados com o exercício de analogias. À frente analisaremos mais profundamente e com exemplos alguns destes fatores.

Procuramos então com esta dissertação aliada ao projeto prático *Entre Margens* analisar possibilidades de narrativa aliadas a construções com base em fatores duais. Consoante as ações e movimentos das personagens definidas pelo autor, tentaremos perceber quais são as decisões tomadas pelo diretor de fotografia a partir da premissa da criação da unidade, jogando com os vários elementos à sua disposição. Interessa aqui documentar e apreender como se pode transformar uma ideia sobre um sentimento, tornando-a visível através de uma escala, de jogos de cor, luz, tempos e movimentos.

2.3 Tipo de pesquisa efetuada para a pré-produção da obra

Para a realização da curta-metragem em parceria com uma base mais teórica e refletida, a pesquisa histórica numa envolvente artística foi fundamental para o progresso da dissertação. Através da análise de obras que em muito teriam de comum com o projeto prático e da utilização de textos e pensamentos por vezes filosóficos relacionados com a temática, pretendeu-se recriar mais uma vez a ligação entre aquilo que existe no intelectual e resulta no prático. Quis-se analisar os dois lados, dissecando assim a sua relação e os seus resultados.

Situamos o estudo no trabalho específico de um diretor de fotografia nas várias fases de pré-produção, produção e pós-produção, adequando-o a uma pesquisa de obras que usassem da construção dual como auxílio da narrativa. O foco recai maioritariamente numa análise pessoal e de valor interpretativo em relação às obras escolhidas. Interessa-me perceber de que forma, sem ter em conta a existência ou inexistência de premeditação do diretor de fotografia, ele transmite a mensagem pretendida. Porém, pretende-se também, através de uma lista de questões que nos parecem pertinentes, confrontar alguns profissionais com a temática analisada nesta dissertação relacionando-a com os seus trabalhos. Isto permitirá confirmar ou refutar certas análises efetuadas e perceber se o fator de dualidade está ou não, consciente ou inconscientemente, pensado pelo diretor de fotografia aquando da produção de uma determinada obra.

Assim, pode-se dizer que a articulação entre a investigação teórica e a componente prática através da produção da obra *Entre Margens*, tem aqui o “porto” no qual se aspira a conexão e compreensão da temática em questão.

3 A direção de fotografia na busca da unidade

Neste capítulo pretende-se analisar a origem e os processos da formação da imagem na transmissão de uma mensagem. A partir de uma breve análise de alguns casos de estudo, recaindo sobretudo no cinema mas divagando por vezes para outras artes ou conceitos, intentar-se-á uma dissecação do conceito de *dualidade* presente na fase de construção de imagem, como linguagem de uma narrativa.

3.1 A dualidade

Dualidade provém da palavra latina *duo* que significa “dois” e está denotado com algo que consiste em duas partes. Em termos morais pode-se afirmar que o primeiro exemplo que há memória da existência deste conceito provém da religião egípcia (não monoteísta) com a dualidade entre ordem e desordem, respetivamente através do Deus Osíris e do Deus Set. Mas foi no campo da filosofia da mente que surgiu o conceito, quando as questões de separação entre corpo e mente começaram a assombrar o Homem. Na definição de Descartes, “*dualism is the view that mental phenomena are, in some respect, nonphysical*”¹. Os filósofos ao longo dos tempos tentaram perceber o que era a mente e os fenómenos mentais. A discussão desenvolvida durante séculos resultou em dois grandes grupos de pensadores iniciais distintos: os monistas e os dualistas. Descartes é considerado o pioneiro na discussão entre matéria e espírito. Segundo ele “*minds have no spatial properties and physical reality is essentially extended in space, minds are wholly nonphysical*”². Serão as nossas ideias palpáveis e mesuráveis? Poderemos alguma vez

¹ CRAIG, Edward - *Routledge Encyclopedia of Philosophy, Vol. 3: Descartes - Gender and Science*. 1998
Routledge, Nova Iorque, 1998

² *Ibidem*

provar que a mente depende unicamente da matéria e não de algo espiritual? Descartes era dualista, e acreditava na separação entre corpo e mente e que pensamentos não são “tangíveis”. Outros, como Hegel e Spinoza, são defensores do Monismo, que se estendeu, por exemplo, para o Materialismo, e que asseverava que tudo no mundo provém unicamente da matéria.

Séculos depois, ainda é impossível afirmar com clareza qual das teorias é mais aceite. Kant defendia que nunca poderíamos chegar a uma resolução acerca das relações mente-corpo, nem tão pouco chegar a uma verdade absoluta sobre a natureza do pensamento. Essas questões seriam, rigorosamente falando, indecidíveis, sendo plausível defender qualquer uma das posições pois existem razões igualmente fortes em ambos os lados.

De qualquer forma e independentemente disto, estas questões são pertinentes para introduzirmos a temática da dualidade. Sendo que dualidade, na sua base, se refere à relação que se desenvolve entre algo palpável, visível e divisível com algo espiritual, indivisível e imaterial, comecemos a análise. Esta recairá sobretudo na forma de um autor se poder exprimir (algo espiritual) através de uma forma (material) para que alguém a interprete e absorva (espiritual novamente). As relações de dualidade estarão, desta forma, sempre presentes. Sobre isto, Platão assegura a impossibilidade dos conceitos serem físicos: *“The true substances are not physical bodies, which are ephemeral. But the eternal Forms of which bodies are imperfect copies. These Forms not only make the world possible, they also make it intelligible, because they perform the role of universals, or what Frege called “concepts”*³

³ PLATÃO – *A República*, Martin Claret, 2007

3.1.1 Concorrência ou colaboração?

Vários processos de dualidade existem e são recorrentes, no cotidiano: querer e não querer, desejos expansivos e reprimidos, contradições e conflitos. Antes de um momento de decisão, contrabalançamos prós e contras. E a nosso modo de escolher, decidir, depende invariavelmente do nosso “modo de ver⁴”. Sobre isto John Berger comenta: “embora todas as imagens corporizem um modo de ver, a nossa percepção e a nossa apreciação de uma imagem dependem também do nosso próprio modo de ver (...) É condicionada por toda uma série de pressupostos adquiridos sobre a arte. (beleza, verdade, civilização, forma, estatuto social, gosto, etc)”⁵.

A imagem, de forma genérica, atrai o Homem e tem sempre algum significado para ele. Conseguimos decifrá-la e significá-la em grande parte pela presença constante de fatores de comparação e/ou oposição. É o nosso método de análise. Esses fatores formam sistemas de dualidade, e no momento de interpretação da imagem tendemos a relacioná-los, separando-os ou unindo-os. Podemos aqui dar o exemplo da obra de Thomas Struth. *Eleonor and Giles Robertson*⁶ (cf. fig. 1): uma imagem de um casal de idosos sentados à mesa da sala de jantar na sua grande casa. A descrição objetiva é insuficiente para a análise do retrato, sendo que uma leitura mais pormenorizada nos pode levar mais além. Sobre fatores duais, num primeiro olhar, temos de um lado o homem e, do outro, a mulher. Os dois estão presentes num compartimento cheio de linhas retas e perpendiculares (que transmitem dureza), e, para além disso, dentro de um espaço que se encontra, embora bem decorado, bastante vazio, tal como toda a mesa.

⁴ Título do livro *Modos de Ver* de John Berger

⁵ BERGER, John – *Modos de Ver*, Editorial Gustavo Gili, Amadora, 2005

⁶ STRUTH, Thomas - *Eleonor and Giles Robertson*, Edingurgh, 1987 (41,5 x 59,0 cm)



Figura 1 - Fotografia *Eleonor and Giles Robertson* de Thomas Struth, Edingurgh 1987

A mensagem, que nos pode transmitir a solidão numa fase avançada do casal é subtil, mas presente. É notória a ausência da família numa mesa de jantar demasiado comprida para dois apenas. O próprio enquadramento mantém um espaço exagerado em cima das suas cabeças, podendo significar mais uma vez o vazio, e numa análise mais pretensiosa, até mesmo um simbolismo para o quão perto estão já da morte, do significado que normalmente atribuímos ao céu, ao espaço superior. Não é claro se é exata a minha leitura, quando comparada com a intenção do autor, mas representa aquilo que extraio da obra, observando e interpretando, consequente do modo como a imagem comunica. Nada pode ser esquecido ou menosprezado porque o espectador tenderá a ler e a questionar-se porque é que aquele objeto ou pormenor se encontra ali bem como aquilo que traz ou adiciona (formal e conceptualmente).

Em *Modos de Ver*, John Berger afirma que aquilo que sabemos ou aquilo que julgamos afeta o modo como vemos as coisas: “(...) nunca olhamos para uma só coisa de

cada vez; estamos sempre a ver a relação entre coisas e nós próprios”⁷. A unidade de toda a composição, assim sendo, torna-se fundamental para compreendermos a nossa relação com a imagem, e o modo como a percebemos. Tal como na foto de Struth, criam-se relações entre as pessoas, os objetos, os espaços, as cores, aquilo que está presente e aquilo que falta.

Daniel Dayard levanta a questão do lugar do sujeito diante da imagem: “Quando eu ocupo o lugar do sujeito, os códigos que me levaram a ocupar este lugar tornaram-se invisíveis para mim. Os significantes da presença do sujeito desaparecem da minha consciência porque são os significantes da minha presença.”⁸. Isto acontece porque realmente se cria uma relação com a imagem, e o trabalho do autor já não mais depende dele somente. O espectador entra na imagem e deixa-se levar por aquilo que o criador da mesma viu nela. Obviamente nunca da mesma forma e com os mesmos resultados, já que daqui surgem outras causalidades e fatores que podem modificar a compreensão e o poder da referida imagem. Sobre isto Deleuze opinava: “Com efeito, seria necessário poder afirmar que a imagem é objetiva quando a coisa ou o conjunto são vistos do ponto de vista de alguém que permanece exterior a esse conjunto. Trata-se de uma definição possível, mas exclusivamente nominal, negativa e provisória. Pois o que garante que o que inicialmente tomávamos como exterior ao conjunto não se vai revelar como lhe pertencendo?”⁹. Deleuze, sublinha a pertença do espectador à realidade da imagem, quando a observa. Não se refere ao que constitui a imagem, mas essencialmente ao espectador, conferindo-lhe também um papel na construção da imagem e no seu conteúdo.

De facto, a imagem não é objetiva, em absoluto. É de um conjunto infinito de relações, intermutável e variável, que se gera a sua leitura e compreensão. Assim o defende também Dayard: “o todo da estrutura torna-se, assim, a soma das partes, mais a causa da

⁷ BERGER, John – *Modos de Ver*, Editorial Gustavo Gili, Amadora, 2005

⁸ Artigo de DAYARD, Daniel: GEADA, Eduardo – *Estéticas do Cinema*, Coleção Arte e Sociedade, Dom Quixote, Lisboa, 1985

⁹ DELLEUZE, Gilles – *Diferença e Repetição*, Relógio d'Água, Lisboa, 2001

estrutura, mais a relação entre elas, através das quais a estrutura está ligada ao contexto que a produziu.”¹⁰

3.1.2 “Um olhar demasiado pensativo”¹¹

Em *Notes sur le Cinématographe*¹², Robert Bresson defende que “o real chegado ao espírito já não é o real. O nosso olhar é demasiado pensativo, demasiado inteligente.”. O nosso sentido crítico sobre o que observamos e vivemos fica constantemente mais apurado e ao mesmo tempo influenciado por diversos fatores como pressupostos, gostos, cultura, pontos de vista. Uma imagem é interpretada por nós perdendo aspetos que a constituem e ganhando ao mesmo tempo novos significados. O fotógrafo, quando tira uma fotografia, usa desse sentido crítico: vê o objeto, pensa nele, escolhe-o, constrói a imagem, deixa de fora o que não lhe interessa, movimenta-se à volta do local para escolher o ângulo, muda a distância focal, escolhe onde recai o foco e a quantidade de luz...e dispara. Em seguida, observa-a, acolhe talvez eventuais pormenores vindos do acaso, trata-a e imprime-a, com o tamanho e tom que acha correto para o objeto que fotografou. Este é o seu contributo para a interpretação da imagem. O fotógrafo tentou ao longo do processo encurtar e direcionar a interpretação do espectador para que este o perceba e não se desvie. O resto do trabalho compete a quem usufrui da obra: o caminho não é percorrido pelo autor até ao fim, mas é antes uma solução de compromisso e encontro do seu caminho com o percurso de um espectador.

No entanto, o esforço de condução do momento de interpretação da obra é conseguido através de inúmeros recursos: é possível a imagem ser concebida com o

¹⁰ Artigo de DAYARD, Daniel em: GEADA, Eduardo – *Estéticas do Cinema*, Coleção Arte e Sociedade, Dom Quixote, Lisboa, 1985

¹¹ *Ibidem*

¹² BRESSON, Robert – *Notes sur le Cinématographe*, Green Integer, 1975

propósito de transportar uma intenção definida. É sobre esta abordagem da imagem que esta análise recairá: a fase da construção de uma narrativa a partir de uma ideia e as técnicas e “muletas” que são usadas para o conseguir, para direcionar o olhar e mente do espectador. Para tal e sem pretensões de ser mais do que aquilo que é, este texto serve, tal como uma obra, como referência limitada e delineada consoante o saber, cultura e “ponto de vista” do seu autor, tendo sempre como base outros autores, e o seu próprio modo de usufruir das técnicas para transmissão de mensagens.

3.1.3 Montar o puzzle

Na sua obra *Estéticas do Cinema*, Daneil Dayard questiona-se: “A sucessão de planos é, pela natureza do seu próprio sistema, uma sucessão de vistas. A identificação do espectador com a função subjetiva proposta pela pintura ou pela fotografia é quebrada continuamente durante a visão de um filme. (...) O que é que acontece à relação espectador – imagem em virtude das mudanças de planos peculiares ao cinema?”¹³. Cada plano escolhido pelo realizador, diretor de fotografia e editor do filme, seja na altura da produção, seja em pós-produção, serve de complemento para a narrativa. Esta é formada pela agregação de vários fatores, sendo o objetivo principal contar a história do modo mais adequado. O filme posteriormente é visto e criado a partir da mente, tendo sempre em consideração, consciente ou inconscientemente, a concepção de uma unidade. “É a mente a fonte do cineasta e a substância dos filmes. A partir disso, a forma do cinema deve espelhar os acontecimentos mentais, isto é, as emoções.”¹⁴.

Surge então a problemática de como conseguir esta justaposição de fatores, por vezes contrários, para que a consistência da narrativa siga o objetivo do autor. O

¹³ Artigo de DAYARD, Daniel em: GEADA, Eduardo – *Estéticas do Cinema*, Coleção Arte e Sociedade, Dom Quixote, Lisboa, 1985

¹⁴ ANDREW, Munsterberg – *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989

pensamento progride a partir da consciência de oposições. A mente funciona por comparação. A ideia de dualidade está constantemente presente no raciocínio e percepção humanas, e é usada como consequência do conceito de oposição. O conflito, a base da narrativa, surge desse modo, por análise à vida real. Toda a nossa visão está então condicionada por uma série de pressupostos adquiridos durante a nossa vida em relação a fatores externos. Já no livro *A República*¹⁵ de Platão se refletia sobre a dualidade entre o mundo sensível e o mundo inteligível. Nós regemo-nos a grande maioria das vezes, tal como os prisioneiros na obra, pelo que nos chega através dos sentidos (tacto, visão, audição, etc.), mas isso representa precisamente as sombras das ideias. Há que distinguir o visível, tudo o que é captado pelo olhar, do inteligível, que consiste no reino da inteligência percebido pela razão. Tal como nós vemos um carro primeiro antes de sabermos as peças que o constitui. Portanto, “percebemos a unidade antes do que as partes”¹⁶. Em seguida, montamos mentalmente em peças o objeto de análise, e aí sim, surgem novas explicações. Existem pressupostos que podem e devem ser aproveitados, na medida em que o cinema não é mais do que uma prótese de uma ideologia, de pensamentos, e cabe ao diretor de fotografia conferir a realidade do conteúdo através da forma. Construir o puzzle.

Uma personagem é totalmente percebida não só pelo que ela é, mas pelo que a envolve, os objetos que a rodeiam, a forma como aparece no ecrã, a cor da imagem, a escala de planos. Tudo influi na interpretação do espectador. Tudo faz parte de um puzzle. Jacques Aumont no seu ensaio *O Ponto de Vista* escreve: “Aquilo que transformou o cinematógrafo (ou o cinetoscópio) em cinema foi, essencialmente, a preocupação das articulações, do ajustamento entre instâncias narrativas concorrentes, entre pontos de vista sobre o acontecimento.”¹⁷ Os realizadores aperceberam-se que se tinham de começar a preocupar não só em apresentar uma história mas também instigar o espectador a “lê-la”.

¹⁵ PLATÃO – *A República*, Martin Claret, 2007

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ AUMONT, Jacques – *O Ponto de Vista*: GEADA, Eduardo – *Estéticas do Cinema*, Coleção Arte e Sociedade, Dom Quixote, Lisboa, 1985

A retórica da imagem, o modo como se desenrola o discurso, e é contada a história, é fundamental. Teóricos “formalistas” também legitimaram a figura retórica: “no cinema, o mundo visível é configurado não enquanto tal, mas na sua correlação semântica”, afirma Tynianov, para quem a imagem e os encadeamentos de imagens-fragmentos devem ser calculados em função do seu valor narrativo, e, potencialmente, metafórico.¹⁸ As partes constituem um todo. Esse é organizado segundo uma linha de pensamento criado de e para a narrativa. “Se o cinema consiste numa série de planos que foram concebidos, selecionados e ordenados de uma certa maneira, então tais operações servem, projetam e concretizam uma determinada posição ideológica (...) O campo fílmico pertence assim, simultaneamente, à representação e à significação. (...) O processo de leitura dum filme (perceber o seu significado) é, portanto, um processo retroativo, no qual o presente modifica o passado.”¹⁹ É inevitável a mente interligar e inter-significar planos contíguos, conferindo ao segundo uma retrospectiva do primeiro.

Existe uma dualidade fundamental no filme entre os parâmetros da representação (imagem, figuração) e da narração. “Desenvolve-se assim, uma dupla linha de partilha que distingue por um lado entre a figuração direta (na imagem) e a indireta (na narrativa) de um ponto de vista...A expressão ponto de vista também se presta a uma extensão metafórica; é uma opinião, um julgamento, que depende do dia em que se consideram as coisas, do ponto de vista (em sentido literal) que em relação a elas se adota, e que informa amplamente a própria organização da narração e da representação.” Aqui podemos dar um exemplo que embora não sendo do campo do cinema, segue a mesma linha de pensamento: a série fotográfica de Roni Horn chamada *You are the weather*²⁰(1994-96). Numa série em que a artista procura mostrar quanto somos influenciados pelo que nos rodeia e que por vezes nem nos apercebemos, esta fotografou 200 rolos do rosto de uma adolescente a encarar a câmara enquanto se encontrava dentro de uma piscina.

¹⁸ TYNIANOV, Iurii – *Poetika Kino*, Berkeley Slavic Specialities, EUA, 1984

¹⁹ Artigo de DAYARD, Daniel em: GEADA, Eduardo – *Estéticas do Cinema*, Coleção Arte e Sociedade, Dom Quixote, Lisboa, 1985

²⁰ HORN, Roni – *You are the weather*, Nova Iorque, EUA, 1994-96



Figura 2 - Parte da série fotográfica de Roni Horn, *You are the weather* (1994-96)

A série apresenta a modelo sem qualquer maquilhagem, com uma expressão idêntica e no mesmo local e, ademais, as fotografias não foram pós-produzidas. No entanto, percebemos que nenhuma fotografia é igual. Sabemos que, mesmo sendo eventualmente possível para a modelo manter exatamente a mesma expressão facial, o que a rodeia, neste caso a água da piscina, não deixa de ser água da mesma piscina, mas aquela que constitui o quadro já não é a mesma. Não são as mesmas gotas. O ambiente que a rodeia não é o mesmo, o sol muda, a terra gira, o vento passa. A rapariga inconscientemente sente-se diferente, mexe-se dentro de água, sente-se cansada, pestaneja. Não é, naturalmente, uma estátua, e o que a rodeia também não é estático ou imutável. Conseguimos ver que todas as fotos são distintas e que até o ponto de vista muda. A tentativa desta série por parte de Horn torna-se em si só, um paradoxo.

3.2 Construção de um paradoxo

Após a curta análise realizada, percebemos a presença constante de fatores duais dentro de uma imagem, fatores que consolidam o conteúdo e auxiliam o autor no seu percurso até ao produto final. Várias partes fazem a unidade e a unidade é atingida pela presença dessas partes. Desta forma, segue-se uma análise que recairá inicialmente sobre a técnica do *Chiaroscuro* na pintura como uma das principais vertentes da dualidade na imagem e aludirá de seguida e sobretudo a obras cinematográficas e aos afazeres do diretor de fotografia nas mesmas.

3.2.1 Claro-escuro: a dualidade que criou uma técnica

Uma das técnicas que mais se caracterizou na pintura por fatores duais ou de contrastes foi o *Chiaroscuro*. A palavra italiana significa “claro-escuro”, e é para este estilo de elevada importância o que tem luz e o que está na sombra. A técnica de composição requer um conhecimento aguçado sobre as fontes e a direção da luz, de modo a conferir à imagem um maior percepção da perspectiva e profundidade. A consequência é um maior foco e direção do olhar dos espectadores sobre os objetos iluminados, e numa vertente mais sensorial, a criação de um ambiente mais dramático. As personagens ganham volume devido à forma e à ausência de linha de contorno, e somos confrontados com o forte impacto provocado por um simples jogo de luz. Este estilo mudou sobretudo a forma de se pensar a luz, tornando-a fator essencial na pintura como criadora de intenções. A base da fotografia é exatamente o seu controlo e correta utilização, consoante os motivos do autor.

Podemos dar aqui um exemplo de um dos maiores pintores deste movimento: Michelangelo Caravaggio (1571 – 1610). Uma das suas pinturas mais conhecidas é a *Crucificação de S. Pedro* que está localizada na Capela de César de Santa Maria de Popolo

em Roma e data de 1600. A imagem representa o momento exato da crucificação de S. Pedro, após ter solicitado aos homens que não o colocassem na mesma posição do seu mentor, Jesus Cristo, quando morreu. Dessa forma, três homens foram necessários para virar ao contrário a sua cruz. S. Pedro, descrito como velho mas musculado, com mais peso do que esperado, é representado por Caravaggio numa altura em que parece que até os três homens sentem o peso do crime que estão a cometer nas costas. Curiosamente, na Bíblia, S. Pedro é incumbido de ser a “rocha” na qual Cristo ordenará a construção da sua igreja.

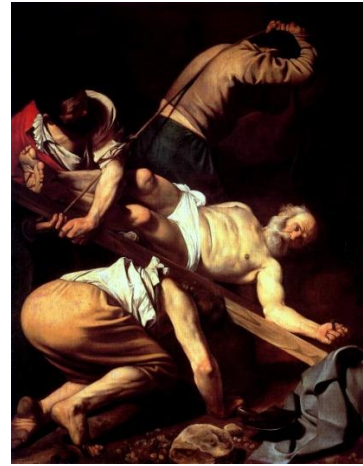


Figura 3 - Pintura de Caravaggio, *Crucificação de S. Pedro* (1600)

A única fonte de luz provém do canto superior esquerdo da imagem, provocando sombras duras nas feições do homem, e apenas metade da sua face está visível, mas iluminando perfeitamente S. Pedro: o “iluminado” entre os quatro homens. Este jogo de luz é o fator mais forte no Chiaroscuro, sendo que a luz representa muitas vezes a sanidade, a sabedoria, a calma ou a razão. O escuro, por sua vez, a incerteza, o desespero, o medo ou a cobardia.

Conseguimos denotar na imagem, formas geométricas formadas por linhas imaginárias. O triângulo é a principal forma compositiva, nas obras pertencentes ao estilo, e neste caso específico, há duas formas triláteras. Na parte superior da imagem, o olhar percorre-a desde a cara de S. Pedro até ao homem que segura o cabo em cima de si. A linha guia-nos até o homem de vermelho, que por sua vez olha S. Pedro, fechando o triângulo. A cruz é a linha reta que divide a imagem em duas partes e permite a constituição do segundo grande triângulo da imagem, cujo vértice se situa agora no espaço das pernas e traseiro do homem de baixo.

Outro exemplo seu é a obra *David com a cabeça de Golias*, uma passagem histórica captada por Caravaggio. O fundo preto, de forte carga dramática, acentua a coragem do pequeno David sobre o gigante, e a luz incide sobre três grandes vértices do triângulo: cara de David, cabeça de Golias e espada. O braço que segura a espada estar na

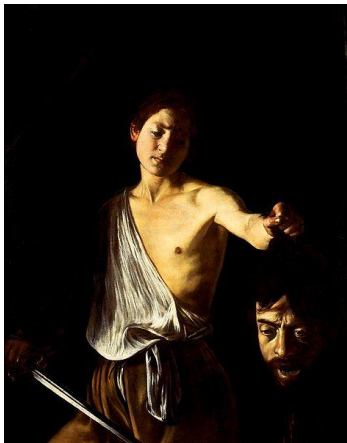


Figura 4 – Pintura de Caravaggio, *David com a cabeça de Golias* (1600)

sombra (o braço do crime) e a espada aparece do negro da imagem, e a sensação é a de mistério e intensidade, aliada à expressão sem piedade de David. Simples e brutal.

Com todas estas características inerentes, a técnica de *chiaroscuro* permitiu o desenvolvimento do Barroco e criou sobre a imagem uma percepção da luz como elemento fundamental para a mensagem. Através de contrastes, a dualidade entre claro e escuro, o olho foca o essencial, e o negro auxilia o aumento necessário na carga dramática.

Dois séculos passaram e Manet e Degas, amigos de longa data, estudavam pintores como Caravaggio e outros do seu tempo. É atribuído aos dois mérito no movimento impressionista, embora Degas nunca tenha adotado em absoluto o leque de cores típico dos impressionistas. Também nas obras destes dois pintores

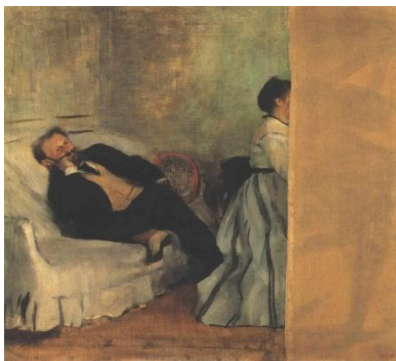


Figura 5 – Pintura de Degas, *Mr and Ms Manet* (1868)

reconhecemos a presença de fatores duais. Um dos melhores exemplos é talvez uma das suas obras mais polémicas, e na qual os dois intervieram. O quadro “Mr. and Ms. Manet” pintado por Degas numa das várias experiências de retrato do casal amigo, foi cedido pelo mesmo a Manet. No quadro apresentava-se Manet sentado e encostado no sofá, e a sua mulher a tocar piano.

Posteriormente, Manet modificou a obra, colocando uma faixa no quadro no seu lado direito, apagando assim a ação e cara da sua mulher, que aparece após modificação por detrás de uma parede. Nesta “versão”, vemos apenas Manet sentado no sofá numa posição aborrecida ou de mero descanso, e a sua mulher por detrás de uma parede, sendo que ao espetador não é dada a possibilidade de perceber o que está a fazer. Isto provocou uma enorme raiva em Degas que solicitou de volta o quadro, de forma a poder refazê-lo. Até ao final da sua vida, no entanto, não mais o modificou.

Independentemente do processo, o quadro vê-se hoje no seu estado final. Reconheço que apenas tive conhecimento da história entre Manet e Degas, após conhecer e valorizar o quadro. Assim, a análise que me leva a interpretá-lo e apreciá-lo recai nesse produto final. Reconheço que, na minha opinião, aquela mancha de parede se tornou essencial para a imagem e para a força que alberga. O que vemos é um homem (Manet) com uma expressão e posição de algum aborrecimento sentado mas quase deitado no seu sofá. Embora bem vestido, claramente não pretendeu manter uma posição “correta”, ou que representasse que se importava de estar a ser pintado. Do outro lado da imagem vemos as costas de uma mulher, mulher essa que mantém a sua postura e que parece estar no meio de alguma ação. No entanto, o espetador não possui tal consciência, a não ser que já tivesse conhecimento da história. Apesar da parede, há uma divisão da imagem em duas: o lado de Manet e o lado da sua mulher. A parede suscita maior interesse, dúvida, contraste entre o homem que não está interessado em relação a nós, que tendemos a procurar a ação da mulher. A dúvida, a tendência de virar a cabeça para o lado para sabermos o que acontece por detrás daquela parede e qual é o estado em que se encontra a mulher, e qual a sua expressão facial, é despoletada pela posição de relaxe e expressão relativamente neutra e desinteressada que evidencia a figura masculina.

A minha escolha recaiu nesta imagem sobretudo por aquilo que ela nos provoca, pelo que falta. Por aquilo que a nossa mente completa e imagina. Manet, ao cortar parte da ação acrescentou na obra de Degas uma nova dimensão: aquilo que está fora da vista, mesmo que dentro do enquadramento. Ao invés de nos depararmos com uma imagem de leitura fácil e direta, deparamo-nos com uma omissão de informação, um obstáculo visual que suscita a interpretação. Fecha-se na imagem, abre-se na imaginação.

3.2.2 Breve contextualização da evolução no formato de contar histórias na origem do cinema

Nos princípios do cinema, os filmes eram exibidos apresentando planos negros que surgiam na imagem, por vezes, com legendas e explicações das ações e/ou locais. Tal técnica nasce da então necessidade de esclarecer o espectador, por três grandes razões: por um lado o espectador ainda não tinha inculcida a capacidade de criar uma relação em planos seguidos na sua mente e construir conexões lógicas; por outro pela ainda inexistente presença de som no filme; e por fim a falta de movimento e escala de planos por parte da câmara. Em relação ao primeiro, rapidamente e com algum treino o grande público começou a compreender a relação de planos e espaços muito mais eficazmente. O Som foi depois adotado a partir de 1927 pelo filme *The Jazz Singer*²¹ de Alan Crosland. Mas o facto de a câmara continuar exposta apenas ao plano geral que servisse (tal como a visão de um espectador no teatro) apenas um ângulo fazia com que as legendas continuassem a ser essenciais para a compreensão da história. Exemplos disso são os filmes de Charlie Chaplin. *Modern Times*²² (1936), considerado o último filme mudo da história, explora uma temática assustadoramente recente. Através de uma dura crítica ao capitalismo, a qualquer forma de comunismo, imperialismo, fascismo ou nazismo e tendo como base de fundo a revolução industrial, este filme foi censurado em imensos países, principalmente nos que reconheciam qualquer destas influências políticas. Mas o assustador no meio disto tudo é que Chaplin, ainda antes de George Orwell escrever o seu *1984*²³ (1949), prevê já uma sociedade vigiada por câmaras e controlada por máquinas: “Big Brother is Watching Us”. Mas enquanto Charlie Chaplin se antecipava nas fortes temáticas e duras críticas, apresentadas de forma inteligente através do humor, ao mesmo tempo acomodava-se a uma “receita” técnica, básica na forma de filmar e de mostrar, continuando a preparar os cenários sempre do mesmo ângulo e com mudanças apenas de escalas.

²¹ CROSLAND, Alan – *The Jazz Singer* (1927)

²² CHAPLIN, Charlie – *Modern Times* (1936)

²³ ORWELL, George – *1984*, Signet Classics, 1950

Porém, se recuarmos quase uma década encontramos, na Europa, mais especificamente na Rússia, um dos países mais vanguardistas nos primórdios do cinema, Dziga Vertov com o seu *Man With the Movie Camera*²⁴. Um filme que ainda hoje é uma lição para qualquer diretor de



Figura 6 – Imagem do filme *Man With the Movie Camera* (1929) de Dziga Vertov

fotografia, utilizando planos, aliados a movimentos, impensáveis de se realizar, tendo em conta a escassez de material que havia à disposição nesse tempo. Utilizando uma montagem variada e escalas com enquadramentos considerados “diferentes” para a época, Vertov cria uma nova forma de mostrar cinema, um formato inovador de transmissão de mensagem com constantes analogias, espelhos e sobreposições.

Anos antes, no mesmo país, surgia Eisenstein com o seu cinema de propaganda. Mestre na comunicação para grandes massas através da nova arte, Eisenstein defendia que a verdadeira construção da história acontecia na montagem e na ligação entre planos que comunicavam entre eles. Embora utilize também as legendas como explicação, já aqui, em 1925, se pensava em dualidade, em ligar um sentimento com um plano a seguir de uma estátua com a feição representativa. No final da cena 4 do filme *Couraçado de Potemkin* (1925)²⁵ após o massacre nas escadas de Odessa, vemos o navio a ripostar fogo, destruindo a Opera de Odessa.



Figura 7 – Imagens das sequências do filme *Couraçado de Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein

²⁴ VERTOV, Dziga – *Man With the Movie Camera* (1929)

²⁵ EISENSTEIN, Sergei M. – *Battleship Potemkin* (1925)

Ao mesmo tempo, Eisenstein insere imagens de anjos no início do ataque, prevendo assim o que se vai passar. Mais tarde no filme, Eisenstein apresenta um leão de pedra em três estados: a dormir, depois de olhos abertos e depois com expressão de admiração. Isto simboliza o poder máximo que era exercido na altura e que adormecia no seu próprio domínio controlado, mas que com o ataque teve que despertar. Uma forma literal mas bastante efetiva. Também no filme *Strike*²⁶, Eisenstein utiliza esta técnica, apresentando os personagens com alcunhas de animais através da imagem destes antes de a fazer desaparecer sobre a cara do ator.

Meia década antes, no decorrer do movimento expressionista, principalmente enraizado na Alemanha após os confrontos da primeira grande guerra, os artistas sentiram necessidade de exprimir os seus medos, traumas e inseguranças. A guerra despoletou aspetos sociais que foram passados para o meio artístico. Através do uso da câmara de filmar surgiu o Expressionismo Alemão²⁷ no cinema. Um dos grandes filmes que resultou dessa vaga chama-se *O Gabinete do Doutor Caligari*²⁸ e é realizado por Robert Wiene. Repleto de ângulos



Figura 8 - Imagem do filme *Gabinete do Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene

irregulares nos cenários, formas desproporcionais, maquilhagem forte e gestos exagerados por parte dos atores, Wiene criou um clima misterioso ligado ao terror, e através destas características exprimiu um novo sentido na sétima arte. Com este movimento, os expressionistas pretenderam quebrar o limite da realidade tornando os seus filmes o mais subjetivos possível, emocionalmente e psicologicamente.

Seja como for, o que aqui é importante para nós é que todo este trabalho plástico visa, quase unicamente, a tradução sensorial da ideia. Através destas obras e de muitas outras, o cinema começou a expandir-se em direções distintas consoante os seus criadores.

²⁶ EISENSTEIN, Sergei M. – *Strike* (1925)

²⁷ Movimento artístico nascido na Alemanha que teve o seu auge na década de 20

²⁸ WIENE, Robert – *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920)

Mas foi graças a uma natural especialização que o cinema começou realmente a completar-se no seu grande intuito de contar histórias.

3.2.3 Persona

Encontramos pouco depois de meio do século, um dos filmes mais marcantes e reconhecidos em toda a história do cinema: *Persona* (1966)²⁹. Ingmar Bergman traz-nos a história de duas mulheres que se conhecem numa relação de paciente e prestadora de cuidados, e que numa altura do tratamento seguem para um lugar mais retirado para finalizarem o tratamento da doente que, por razão desconhecida, deixou de falar. Essa doente comporta-se como ouvinte, precisamente o contrário daquilo que devia de ser um paciente que necessita de ajuda. Pelo contrário, parecem inverter-se os papéis, e é a doente a analisar a própria enfermeira. A fotografia esteve a cargo de Sven Nykvist que através de uma iluminação naturalista contrastada com composições premeditadas, e aliada a movimentos de câmara que resultavam numa “fusão” entre as duas mulheres, consegue dessa forma levar-nos a pensar se aquelas mulheres não serão a mesma pessoa. O filme é a preto e branco e carregado de cinzas, transmitindo o próprio isolamento do mundo em que ambas se encontram e conferindo texturas às suas formas. A metáfora em *Persona* com o seu início de imagens de uma projeção de cinema mostra-nos que o que vamos ver é meramente uma ilusão.



Figura 9 - Imagens do filme *Persona* (1966) de Ingmar Bergman

²⁹ BERGMAN, Ingmar – *Persona* (1966)

3.2.4 *Eternidade e um dia*



Figura 10 - Plano final do filme *Eternidade e Um Dia* (1998) de Theo Angelopoulos

Nesta imagem do filme *Eternidade e Um Dia* (1998)³⁰ de Angelopoulos, vemos a personagem principal, interpretada por Bruno Ganz, dançando com o amor da sua vida. No entanto, as personagens encontram-se em tempos diferentes: ele, no seu estado presente; ela, no passado que os dois viveram. Ele, sabendo ter poucos dias de vida pela frente regressa, através das suas memórias, àquele dia que transformou um momento numa eternidade. Este é precisamente esse momento e a imagem que o representa: um plano de sequência que nos leva desde o vazio da sua casa, ao exterior repleto de amigos e familiares. A imagem é dividida em duas pelo horizonte, e noutras duas pelas personagens principais. Ganz encontra-se exatamente no meio: na linha do horizonte, na fronteira entre a terra e o céu, entre a vida e a morte, entre o passado e o futuro. A própria fronteira levanta-se no filme como obstáculo e simbolismo da aceitação necessária à personagem, com o aproximar da morte. Terá que deixar o passado para o seu tempo, aceitando o destino. Fácil é aqui perceber o porquê de ele ser o único vestido de preto, ao contrário das

³⁰ ANGELOPOULOS, Theodoros – *Eternity and a Day* (1998)

restantes pessoas, que se vestem de branco ou de tons claros: ele tem pouco tempo para viver, enquanto que os outros não pararão de reviver aquele momento na sua memória. Até o espaço físico se encontra dividido, o lado esquerdo com a estrutura ainda de pé e com um poste como forma de suporte, enquanto que o lado direito está já destruído.

Quando Angelopoulos realiza o grande plano final, cria um espaço-tempo em que passado e presente convivem no mesmo momento, e apresenta a memória como se tivéssemos o poder de a controlar, como se pudéssemos viver novamente o que passou. O personagem revive um momento que existiu em 1966, mas mantém o seu aspeto atual e a sua idade. Desta forma, o momento acontece como um sonho. Quando, no fim, a personagem pergunta à sua mulher “quanto dura o amanhã”, ela responde-lhe: “a eternidade e um dia”. O tempo do filme mantém uma relação de simbiose com o próprio tempo, cronológico, e a memória de outro tempo.

A composição, construção e movimento da imagem são elementos fulcrais nesta cena. São as linhas de estrutura do enquadramento que nos permitem, pela divisão, perceber a existência de fronteiras: as dualidades céu-terra, preto-branco, entre outros. Os duplos significados presentes permitem-nos interligar tempos distintos.

3.2.5 *Sangue do meu sangue*

Sangue do meu Sangue (2011)³¹, realizado por João Canijo, é um filme que foca uma família pobre do bairro Padre Cruz, de Lisboa, e que se sente desunida e dividida dentro do seu próprio seio. Com um tom realista, e com toda a ajuda que o realizador teve dos atores, o filme retrata um bairro lisboeta e todas as dificuldades com que os seus moradores se deparam diariamente. João Canijo procurou ser fidedigno à realidade do

³¹ CANIJO, João – *Sangue do Meu Sangue* (2011)

espaço e, a título de exemplo, utiliza sons de discussões reais vindos das casas vizinhas, que grava durante o período de filmagens.

A fotografia e as ações em cena são estruturadas de forma a se completarem mutuamente, e direcionarem o modo de ver o filme. Ele divide não só os relacionamentos das personagens pelos diálogos, mas comunica tal separação ao espectador pelas divisões que ocupam, dentro de casa, durante as várias discussões. Enquanto mãe e a filha estão na cozinha, vemos dentro da mesma imagem, tia e o sobrinho. Os planos são divididos por paredes ou objetos, que atenuam essa cisão. Ao mesmo tempo, quem se encontra no mesmo compartimento, tem sempre um sentido de esperança e um grande amor pela pessoa que o acompanha. Os únicos momentos em que todos se encontram juntos são às refeições, em que toda a gente fica calada e que terminam quase sempre numa enorme discussão.

O filme tem uma vertente bastante realista e ao mesmo tempo pessimista. Como forma de o atenuar, a casa é minúscula e isso provoca dificuldades à câmara e aos seus movimentos. Mas o realizador, em discussão com o seu diretor de fotografia, ultrapassa esses problemas aproveitando-os. Com movimentos entre compartimentos e usando portas e paredes como divisões da imagem, o espectador edita o seu próprio filme e consegue ter uma percepção muito mais aguçada do precipício que existe entre a família e ao mesmo tempo do amor que cada um deles sente.

3.3 Conclusão

Robert Bresson levanta-nos aqui um problema pertinente: como “fazer ver o que tu vês por intermédio de uma máquina que não vê como tu vês. E fazer ouvir o que tu ouves por intermédio de outra máquina que não ouve como tu ouves. O real não é dramático. O drama nascerá de uma certa conjugação de elementos não dramáticos.”³² Esta ideia debate-se com aquilo que já referimos: o facto de querermos passar uma ideia, algo que não é físico, e materializá-la com uma certa conjugação de elementos. Debatem-nos com o problema de fazermos ver, através de uma máquina e daquilo que se insere dentro da imagem que ela capta ou do som que ela reproduz, o sentido dramático aliado à narrativa.

³² BRESSON, Robert – *Notes sur le Cinématographe*, Green Integer, 1975

4 Direção de fotografia no filme *Entre Margens*

Entre Margens surgiu como projeto final de mestrado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Católica Portuguesa. Resulta numa curta-metragem de ficção de cerca de 10 minutos que despoleta uma história entre duas pessoas que se conhecem num dos últimos dias das suas vidas e lutam contra uma doença que os separará a eles e aos familiares. Numa longa conversa, as temáticas abordadas focam-se nos malefícios do tabaco, funcionando também como “linha de partida” para ambos refletirem sobre aquilo que aproveitaram ou desperdiçaram ao longo da vida. É um filme muito focado na valorização dos atos passados e no confronto mental que exige de um ser humano ter de lidar com a frustração de uma morte anunciada. A causa para a doença (o tabaco), embora tenha um foco especial no despoletar da conversa, representa meramente a justificação para que o passado se torne presente na conversa de dois estranhos que se sentam para aproveitarem um dos últimos cigarros. O filme apresenta um ritmo calmo em que o tempo é fator fundamental para apresentar a temática em questão e o tipo de diálogos e ações situados num “limbo” entre o teatral e o verosímil.

A conjugação entre a forma e o conteúdo recai sobretudo sobre o campo da direção de fotografia. A imagem tem nesta obra um papel fundamental na construção do ambiente, que exige uma conjugação entre o não real e o que o espetador tem de perceber como credível. Isto dá-se através de quatro grandes pontos fundamentais no cargo de um diretor de fotografia: iluminação, composição, operação de câmara e cor; este capítulo será a descrição do processo de trabalho e consequentemente das opções tomadas.

É necessário ter em conta que este projeto foi também construído após a análise de outras obras que serviram como base à reflexão necessária na fase de pré-produção. Filmes como *Eternidade e um Dia*, *Sangue do Meu Sangue* e *Persona* foram dissecados com foco principal na sua direção de fotografia já que era sentido em algum momento a presença de fatores importantes e pontos em comum com a história de *Entre Margens*. Além disto, outros formatos já aqui mencionados como a pintura e a fotografia foram também analisados para a construção da imagem do filme. Todos estes estudos tiveram como

intuito a percepção da presença de fatores duais inseridos em cada obra. Descobrir esses métodos permite-nos conhecê-los e percebê-los. Sendo a imagem ancorada por elementos e jogos internos nos seus elementos constituintes, colocou-se a mesma dúvida sobre nós: que métodos usar e de que forma para que a história possa surtir o efeito requerido no espectador?

Abordar-se-á, assim, o método de pensar e de trabalhar como resultado da pesquisa efetuada para esta dissertação, sem nunca esquecer tanto as liberdades como as obrigações de um diretor de fotografia perante uma história coordenada pelo realizador. Aqui é importante mencionar que o capítulo 3 serviu desta forma como pesquisa e introdução ao pensamento e será aqui continuado numa análise aos resultados obtidos pela parte prática deste projeto.

4.1 Iluminação

A iluminação é a base principal daquilo que, normalmente, o trabalho de diretor de fotografia exige. A luz que incide numa cena pode funcionar como elemento narrativo, por exemplo através do uso ou da inexistência de sombras carregadas, de contraluzes ou luz artificial. A luz de base é sempre a luz do sol, a chamada luz natural. Aquilo que ela dá é um resultado da direção da luz, que depende da hora do dia e conseqüentemente da posição do sol. Sabe-se onde nasce e onde se põe, e é possível prever com bastante precisão onde o vamos ter a determinada hora para podermos jogar com a intensidade e as sombras que resultaram dessa escolha. Pode-se ao mesmo tempo fugir a ela criando obstáculos que provoquem a sombra no local das filmagens e compensar com luz construída artificialmente. Aqui pode-se criar um efeito de imitação da luz natural ou assumir a presença de uma luz que não provém do sol. Uma das vantagens de o fazer é o de ter uma temperatura de cor e intensidade constantes ao longo das várias horas de filmagens.

Os locais de gravação escolhidos foram todos interiores, o que limitava a ação em termos de luz. A história, com um foco especial na relação entre duas pessoas, fez com que se optasse também pela relação na luz entre o escuro e o luminoso. O tipo de iluminação recaiu quase a cem por cento na luz exterior pelo fato de se querer ter como resultado uma imagem o menos estilizada possível, que passasse a sensação de serem espaços inalteráveis que sempre estiveram assim e ninguém se atrevia a desviar. Elaborou-se assim uma pesquisa de imagens para procurar essa frieza no trato da luz. A imagem mais idêntica àquilo que se queria é a dirigida por Giorgos Arvanitis e Andreas Sinanos nos filmes de Theodoros Angelopoulos. Já aqui se mencionou o filme *Eternidade e um Dia* que neste sentido volta a ser capital. A luz diz muito não só do sítio mas também da emoção dos personagens. Tal como a técnica de *Chiaroscuro* serve para dar ênfase aos pontos fulcrais presentes na imagem ou o Expressionismo Alemão exagera e distorce para aumentar o efeito de terror a que estava ligado, também a luz que procura a naturalidade (chamemos naturalidade à procura de algo idêntico com o já existente, aquilo que nos habituamos a ver no dia a dia sem apetrechos artificiais) tem um efeito na história. Este tipo de luz não pode ser confundido com o utilizado e reutilizado no cinema de Hollywood. O filme *Eyes Wide Shut* (1999)³³ de Stanley Kubrick é um bom exemplo de uma obra repleta de luz artificial, construída e por vezes até (e quase) desconstruída. Nas cenas de carinho entre Nicole Kidman e Tom Cruise, o realizador e o seu diretor de fotografia optam por utilizar uma luz de luar bastante exagerada e colorida.



Figura 11 - Imagem do filme *Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick

³³ KUBRICK, Stanley – *Eyes Wide Shut* (1999)

Este tipo de opção, embora fuja de uma luz verosímil naquela situação, dá um ambiente singular à cena. A luz exagerada amarela que emana da casa aquece a ação na visão do espectador e a azul contrasta com uma certa frieza, dando assim o balanço e o impacto necessário à cena de amor que os dois protagonizam. Quando a meio do filme estes começam uma relação de desconfiança e insegurança, as luzes mudam exatamente para o oposto. Explicado isto, passemos então para a compreensão da luz utilizada na obra *Entre Margens*.

Pela história escrita pelo realizador Pedro Barbosa era notório um certo ambiente de confronto entre as duas personagens principais e mesmo entre a relação destes com



Figura 12 – Imagem do filme *Eyes Wide Shut* (1999), Stanley Kubrick

os secundários. Lidando com o fato de saberem que a morte é inevitável num curto espaço de tempo devido à doença que enfrentam, o argumento focou-se no diálogo e pensamento e menos no comportamento a nível de ações. Como tal, o filme é talhado de décors simples e identificativos, como sendo as casas privadas de cada personagem, contrastando suavemente com a cena principal que acontece num espaço mais onírico.

Tal como a foto de Struth (cf. Figura 1) do casal idoso na sua velha casa que tem mais espaço do que necessário para duas pessoas, também no filme se construiu uma *mise-en-scène* que nos proporcionasse uma sensação de ausência. Sabendo que na história cada personagem secundária se encontra no espaço que costumava dividir com Fernando ou Beatriz, esse *décor* é fundamental para que de uma forma observacional se sinta a ausência e o espaço vazio que estes criaram após a sua morte. Nesse sentido a iluminação de cena pautou-se pela quase inexistência de sombras, permitindo assim colocar as personagens dentro da imagem sem o objetivo de as destacar. Elas funcionam como elemento pertencendo ao espaço e desta forma não existem hierarquias. Cada uma está inteiramente integrada no seu espaço habitual. Assim conseguiu-se, através da relação entre os atores, o *décor* e a iluminação, fundir cada um no espaço a que pertence, o mesmo que dividia com a respetiva personagem principal nos vários momentos em que conviveram.



Figura 13 - Imagens dos Planos Gerais das 5 cenas do filme *Entre Margens*

A luz representa também aqui o fator essencial entre a dualidade vida e morte. É sabido que a luz sempre foi símbolo de vida, o sol que nos ilumina, a luz ao fundo do túnel que dá esperança de uma vida para lá da morte. Como tal, serviu a luz natural para “banhar” as personagens que se encontravam em toda a história na janela da respetiva casa, numa metáfora para o olhar que se dirige na procura da luz. Um olhar “pensativo e inteligente” que reflete sobre a vida passada com Fernando ou Beatriz e parece até conseguir revê-los naquela luz para lá da “muralha” que a casa proporciona, aquilo que os separa da vida com esperança da morte inevitável.

Da mesma forma, Fernando e Beatriz durante a sua conversa encontram-se num espaço não definido pautado pelo branco. A luz é refletida pelas paredes e provém toda ela do exterior, mais uma vez por janelas, afastando as sombras carregadas. Apesar de se encontrarem no interior do espaço o seu olhar, em toda a conversa, é dirigido para o exterior. Sobre isto João Viana, realizador de curtas-metragens como *Alfama* (2009) e *A Piscina* (2004) defende que “A forma como iluminamos um ator pode, se quisermos, dizer praticamente tudo o que pensamos dele. Com as paisagens é igual. Consoante a luz que lhe dedicamos, um lugar é piscina de água ou lagar de vinho. Isto é tenebroso ou aprazível.”³⁴ Se tivermos como base o Modelo de Kubler-Ross que defende que o ser humano confrontado com uma doença terminal ultrapassa 5 estágios: negação, cólera, negociação, depressão e aceitação; a fase em que os dois personagens se encontram emocionalmente pretende ser a passagem para a aceitação que acontece nos últimos segundos do filme quando estes cruzam olhares e se apresentam mutuamente. Passemos então para a análise da composição do plano.

4.2 Composição

No argumento de Pedro Barbosa estava patente uma linguagem muito idêntica entre todos os personagens secundários. Assim teve-se a atenção de os relacionar e aproximar imageticamente. As escalas utilizadas, a forma de composição e o tamanho de cada personagem dentro do plano foram cuidadosamente tratados de forma igual. Mais uma vez quis-se a inexistência de hierarquias no que diz respeito à imagem, sendo que o fato de umas personagens serem familiares e as outras amigas teria então aí o trabalho de as separar em termos de importância.

³⁴ Questionário a João Viana na sua totalidade em anexo

A pesquisa efetuada permitiu-nos tomar escolhas a nível estilístico. A forma de enquadrar baseou-se numa série de imagens analisadas e escolhidas ao longo do processo de pré-produção.

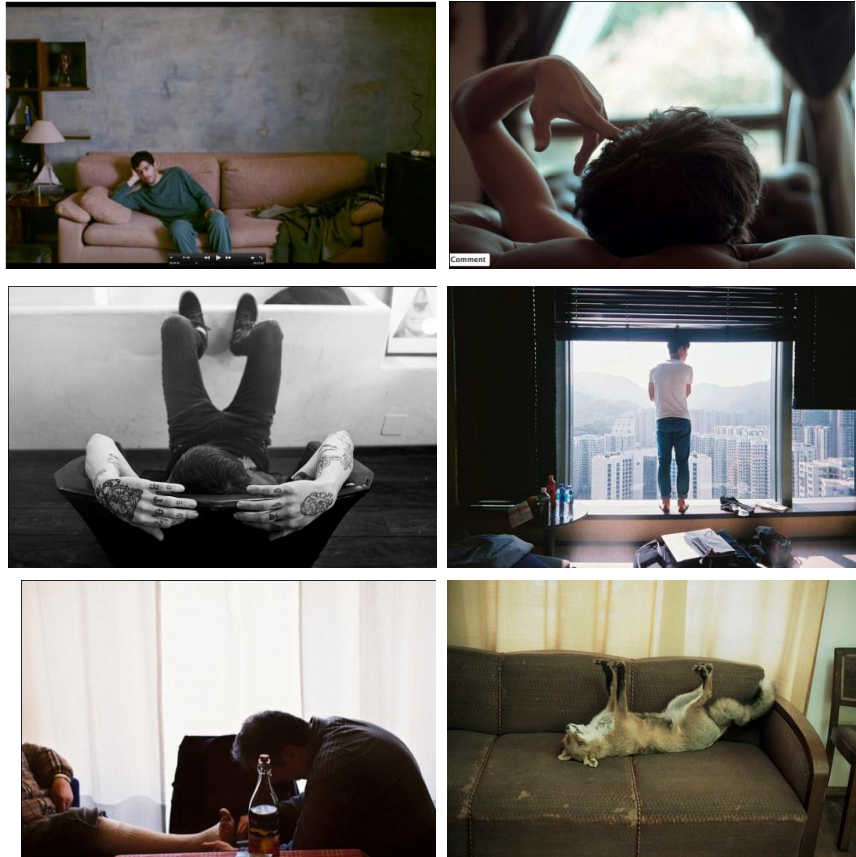


Figura 14 - Imagens que serviram como principal base da pesquisa

A conjugação entre o espaço ocupado e o espaço vazio tornou-se fundamental. Sendo a solidão um sentimento vincado na história, o espaço deixado na imagem para o vazio e a escala menor da personagem dentro do enquadramento foram soluções encontradas com o auxílio da pesquisa imagética realizada. Como exemplo fílmico pode-se referir uma sequência de cinco minutos da obra de Nikita Mikhalkov, *O Sol Enganador*

(1994)³⁵. Num filme que serve para o realizador como denuncia ao autoritarismo soviético russo desenvolvido por Estaline, Nikita, aqui também como ator principal, insere histórias dentro de histórias. Nesta sequência, o personagem Mitya que representa um ex-membro do Exército Branco anticomunista e também ex-noivo da atual mulher da personagem interpretada por Nikita, conta uma história a Nadia, filha de Nikita. A separação aconteceu dez anos antes e sabendo das diferentes opções políticas que os dois optaram, apesar de partilharem o gosto pela mesma mulher, ganharam um pelo outro uma grande rivalidade. A história, embora contada com nomes distintos para que a criança não perceba, descreve os acontecimentos que separaram Mitya anos antes daquela família e da sua noiva. Ao longo da mesma a câmara está colocada de forma a que vejamos os dois lados das aberturas das janelas, lados onde se encontram os personagens da cena. Quando chega a parte em que Mitya conta o fato de ter ido para a guerra, esconde-se (em relação à câmara e ao espectador) atrás das cortinas. Deixamos de o ver tal como a família que se encontra na varanda exterior e os espectadores deixam de o ver em cena. Quando descreve as viagens difíceis que enfrentou, levanta-se e segue para a sala ao lado onde bebe um copo de vodka. A câmara mantém-se e só se aproxima quando este regressa e por fim conta que regressou a casa, os seus pais morreram e reencontrou a sua noiva. Aqui o plano aproxima-se e isso resulta num aumentar da intensidade e presença do ator.

Outro dos elementos de interesse nesta sequência é a presença de blocos visíveis dentro da imagem. A criança que houve a história e o adulto que a conta, são divididos por uma cortina que separa as duas gerações entre a esquerda e a direita da imagem. O momento em que Mitya se desloca para o bloco central serve como esconderijo da sua identidade, num momento em que ele se afastou da família e deixou de estar presente no seu dia-a-dia. Aqui o realizador pretende salientar a sensação de ausência escondendo a personagem dentro da imagem e deixando o bloco esquerdo vazio. Só quando este descreve finalmente a sua chegada da guerra é que a câmara se aproxima, eliminando do enquadramento o bloco direito que representava o passado e dando a ver o interior do bloco esquerdo e a cara de Mitya.

³⁵ MIKHALKOV, Nikita - *O Sol Enganador* (1994)



Figura 15 - Imagens da sequência do filme *Sol Enganador* (1994) de Nikita Mikhalkov

Este é um exemplo de como a câmara e a composição se podem adequar à narrativa, nos tempos certos, potenciando a imagem no contar da história. A composição desenvolveu-se assim como complementação exterior e visível de um sentimento interior da personagem aliado à forma de contar a história.

A escala do plano geral como forma de contextualizar foi utilizada em todos os personagens, sendo que o corte entre estas imagens funciona devido à similitude presente. Todos falam do mesmo assunto: a recordação que têm de Fernando ou Beatriz. Utilizou-se aqui a noção de profundidade através de objetos ou paredes que se iam espalhando pelos vários planos da imagem. A ideia passou por deixar respirar tanto o personagem como o espetador, dando sempre o contexto com a escala. Assim conseguiu-se marcar a diferença face às personagens fulcrais da história. Só nelas se avançou com a câmara e se gravou, praticamente, usando os 360 graus disponíveis. A conversa é pautada por momentos em que Fernando parece dominar e outras em que Beatriz é quem coloca as questões. Como tal, a gravação em forma de círculo permitiu jogos de foco entre quem se queria a reagir e quem se queria ouvir. Por vezes apenas uma personagem, por vezes as duas. Por vezes

repetindo o mesmo tamanho, outras com maior escala para determinada pessoa. A imagem que permite narrar.

4.2.1 *Repérage* e criação de um *Storyboard* fotográfico

A procura de locais, devido à necessidade de uma grande adequação entre a imagem e o espaço, tornou-se uma das fases fundamentais no processo de trabalho. Esta etapa foi inteiramente fotografada para que posteriormente sofresse uma análise por parte de toda a equipa de trabalho para que todas as áreas se conjugassem o melhor possível. Cada espaço teve a aprovação das equipas de imagem, som e direção de arte, e posteriormente, a decisão final por parte do realizador.

Em cada local procurávamos, como prioridade, aquilo que mais se adequava a história que o Pedro imaginava. Em várias ocasiões adaptamos cada cena à possibilidade que os locais ofereciam de forma a que esta procura se torna-se também ela própria um ato criativo e acrescido. Muitos deles foram deixados de parte por inacessibilidade seja de material, possibilidades técnicas ou falta de financiamento / apoio para a utilização dos mesmos.



Figura 16 - *Repérage*: exemplo de imagens captadas para a cena da varanda



Figura 17 - *Repérage*: exemplo de imagens captadas para as cenas secundárias já em formato de *storyboard* fotográfico

Nesta fase, após várias revisões do material gravado, conclui-se que, embora nos agradasse o tipo de enquadramentos e opções estéticas, os locais transmitiam um ambiente demasiado soturno. As imagens e as gravações vídeo efetuadas durante esta fase serviram como ponto de partida para a composição que queríamos seguir e como termo de comparação para a procura de novos locais.

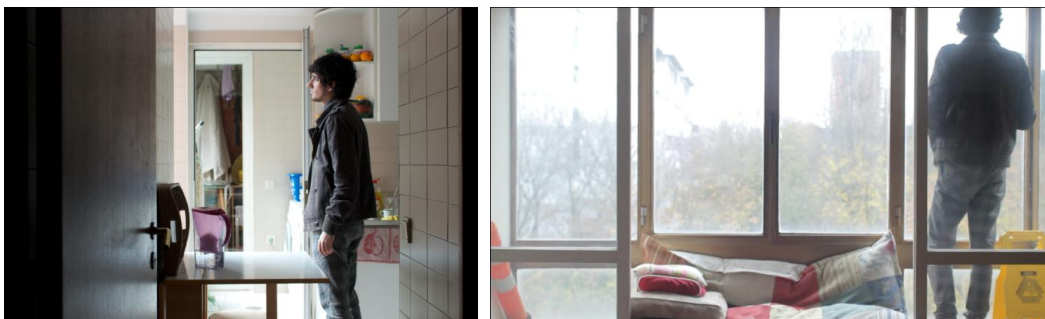


Figura 18 - Imagens teste dos locais escolhidos e da composição e iluminação de cena

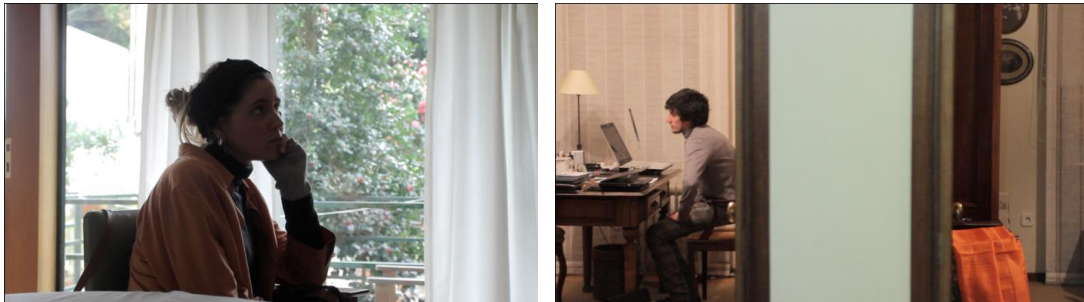


Figura 19 - Imagens teste dos locais escolhidos e da composição e iluminação de cena



Figura 20 - Local escolhido para a cena da varanda e teste de posições de personagens no Hotel Casa Branca

Com a fase de *repérage* sempre aliada com a construção de um *storyboard* fotográfico, o processo de trabalho funcionou através da análise e discussão posterior por parte da equipa. O intuito de anteciparmos problemas ou derivações da história, levou a que fossem realizados testes de cena, de iluminação e movimentos para que obtivéssemos previamente reações por parte de um público limitado e se eliminasse e corrigisse de imediato desvios indesejados. Dessa forma o controle nos dias das gravações foi maior.

A composição evidenciou-se no aproveitamento das linhas existentes nos compartimentos dos *décors*. As portas e janelas presentes e a interação dos personagens com as mesmas fortaleceram a imagem vincando-a de desconforto em contraste com o aconchego dos espaços. Dessa forma, conquistou-se uma dureza que continuou o trabalho que estava a ser desenvolvido a nível de luz já referido. As verticais que reinam em todo o filme apenas são contrariadas nos últimos segundos com a linha do horizonte e do mar que passam a imperar. Assim, o filme acaba com o descanso pretendido pelos personagens que aceitam o seu destino e deixam para trás a sensação de inquietude.

4.3 Operação de câmara

A operação de câmara tem um papel preponderante no ato cinematográfico de contar uma história. A câmara funciona como o olho do espectador e assume o papel de esconder ou desvendar aquilo que é dispensável ou essencial. É uma forma bidimensional de mostrar o que o espectador pensa que quer ver. A sensação de controlo é falsa visto ser a equipa técnica coordenada pelo realizador que escolhe o que cabe na visão da câmara. O movimento da mesma pode ter significados inerentes à narrativa. João Viana afirma que “com um movimento de câmara podemos chegar a todo o lado, sem precisar cortar a toda a hora. O movimento permite jogar com o fora-de-campo, permite tornar o que dizemos mais interessante fazendo o espectador pensar em perguntas tais: o que vem aí? Porque é que se está a desvendar tão pouco? Que sons são estes que ouço e não vejo?”³⁶

Várias sequências do filme *Sangue do meu sangue* (2011) de João Canijo são representativas dessa preponderância de um controlo de câmara como mais um elemento expositivo. A coexistência de uma família que embora viva toda junta numa pequena casa mas que tem separações internas claras é descrita pela operação de câmara através de

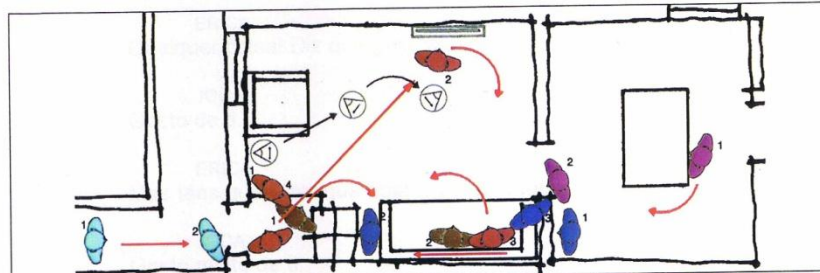
³⁶ Questionário a João Viana em anexo

movimentos de cena coordenados em que as personagens que nutrem menos carinho umas pelas outras nunca cruzam diálogos. Transmite a sensação de haver duas histórias distintas que por acaso se passam no mesmo espaço. Cada membro da família mantém uma conversa privada a poucos metros dos outros membros, não sendo isso impedimento de o fazerem e tornando até a relação destes claramente distante.

Através do questionário ao diretor de fotografia Mário Castanheira sobre o filme, a Figura 21 serve de exemplo à forma minuciosa de preparação da imagem. Aqui denota-se a descrição exaustiva de cada movimento de cena aliada indissociavelmente à operação de câmara, respeitando aquilo que já foi aqui explanado sobre as mutuas relações no mesmo espaço com familiares distintos.

Sangue Do Meu Sangue
Sangue Da Minha Alma
2010

19
INT./EXT. NOITE
CASA FIALHO



19:01 — Plano de Corpo Inteiro de Ivete sentada no escuro da cozinha, câmara ao lado da porta da rua à altura dos olhos de Ivete sentada à mesa da cozinha, foco em Ivete, mas Ivete só se consegue ver com esforço; Erica entra em quadro e senta-se em amorce no sofá, Joca cruza o quadro e vai à televisão, saindo de quadro e reentra em quadro para se sentar no sofá, neste movimento a câmara segue-o em panorâmica e travelling, de modo a ficar mais frontal quando sentado no sofá; Joca levanta-se e a câmara faz um travelling circular com panorâmica sobre Erica, para depois a largar e ir procurar Joca e César em panorâmica; Joca sai de quadro para ir buscar o telemóvel e a câmara fica sobre César do outro lado do vidro da porta da rua fechada; Joca reentra em quadro, empurra César, vira-se e vê Andreia e a câmara segue o seu olhar para enquadrar os pés de Andreia em panorâmica às escadas, perdendo Joca, Joca reentra em quadro e a câmara segue-o em panorâmica até ao sofá, perdendo os pés de Andreia; Joca mostra a foto a Erica e a câmara vai em panorâmica procurar Ivete que entra em quadro, ela pega no telemóvel e mostra-o a Andreia e a câmara faz panorâmica vertical à sua cara com amorce de Andreia.

Ivete está sentada à mesa da cozinha, às escuras e imóvel. Erica e Joca entram em casa. Erica senta-se no sofá, Joca vai buscar o comando da televisão, liga-a e escolhe um canal, uma série.

ERICA
Eu não quero ver isso.

Joca vai-se sentar no sofá.

JOCA
Muda.

ERICA
Fala comigo.

Figura 21 – Página do relatório de preparação da imagem do filme *Sangue do Meu Sangue*

A Figura 22 mostra outra sequência passada dentro de casa em que duas discussões são levadas a poucos metros de distância. No entanto, nunca nos deparamos com um cruzamento de movimentos das personagens. O fator de união das mesmas para além da própria casa é a operação de câmara que funciona como o olhar *voyerista* do espectador que procura acompanhar os momentos mais intensos das discussões.



Figura 22 - Imagens da sequência do filme *Sangue do Meu Sangue* (2011) de João Canijo

Em *Entre Margens* o estilo adotado na operação de câmara no filme foi menos interventivo. A partir de uma forma observacional com a utilização de planos estáticos, assumiu-se a câmara como um ser não intrusivo num momento de luto. No momento em que se lida com frustrações, traumas ou arrependimentos, o uso de movimentos rápidos e planos demasiado próximos poderiam cair numa sensação de falta de privacidade. Assim a câmara afasta-se e observa enquanto se ouve os pensamentos em *voz off*. Em certas situações é utilizado um pequeno e lento movimento de câmara com o intuito de intensificar, desvendar algum aspeto ou seguir o personagem. Aproximamo-nos das suas histórias pela intensidade criada na imagem aliada ao conteúdo narrado.

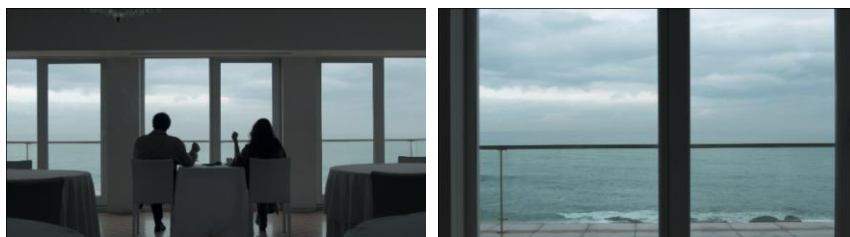
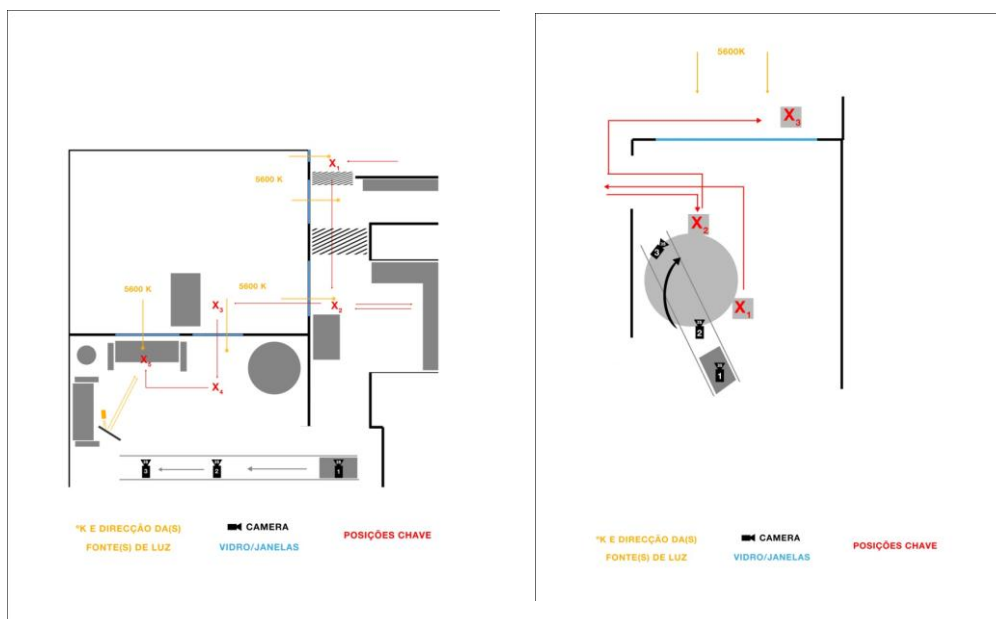


Figura 23 - Plano inicial e plano final do último movimento de câmara do filme *Entre Margens*

Porém há um momento em que a câmara funciona especialmente como elemento narrativo fulcral na história. No final do filme a câmara realiza um *dolly in* extenso que começa com uma contextualização do espaço feito pela primeira vez e avança, tal e qual a conversa, de forma a ultrapassar Fernando e Beatriz deixando-os para trás e acabando com foco no mar e na linha de horizonte (cf. Fig. 23). Aqui a câmara cria uma metáfora que dá fim há história com a aceitação do destino e o deixar as memórias e vida presente para trás. Avançam os dois para o mar, mar que na sua costa é pautado por avanços e recuos, por uma troca constante das águas, mudança eterna mas que nunca se dá do mesmo modo (relembrar a série de Roni Horn (cf. Fig. 2)). Na outra metade da imagem, o céu. Local religioso para onde se espera que sigam os Homens, na esperança de um dia poderem viver em conjunto novamente. Durante a conversa, a fronteira que os separa não lhes permite darem espaço um ao outro e um dos sinais mais fortes disso é nunca se olharem durante a mesma. A câmara comporta-se da mesma forma rígida, mostrando mas nunca abrindo um contexto com um ângulo geral. Quando finalmente se sente uma abertura na conversa e um aproximar da aceitação do destino por parte de Fernando e Beatriz, a câmara recua e comporta-se então como personagem de unificação da relação dos dois. Aproxima-se calmamente da janela (objeto patente em toda a história), uma fronteira quase invisível que deixa transparecer a luz, luz essa que ilumina e permite ver com clareza o interior.



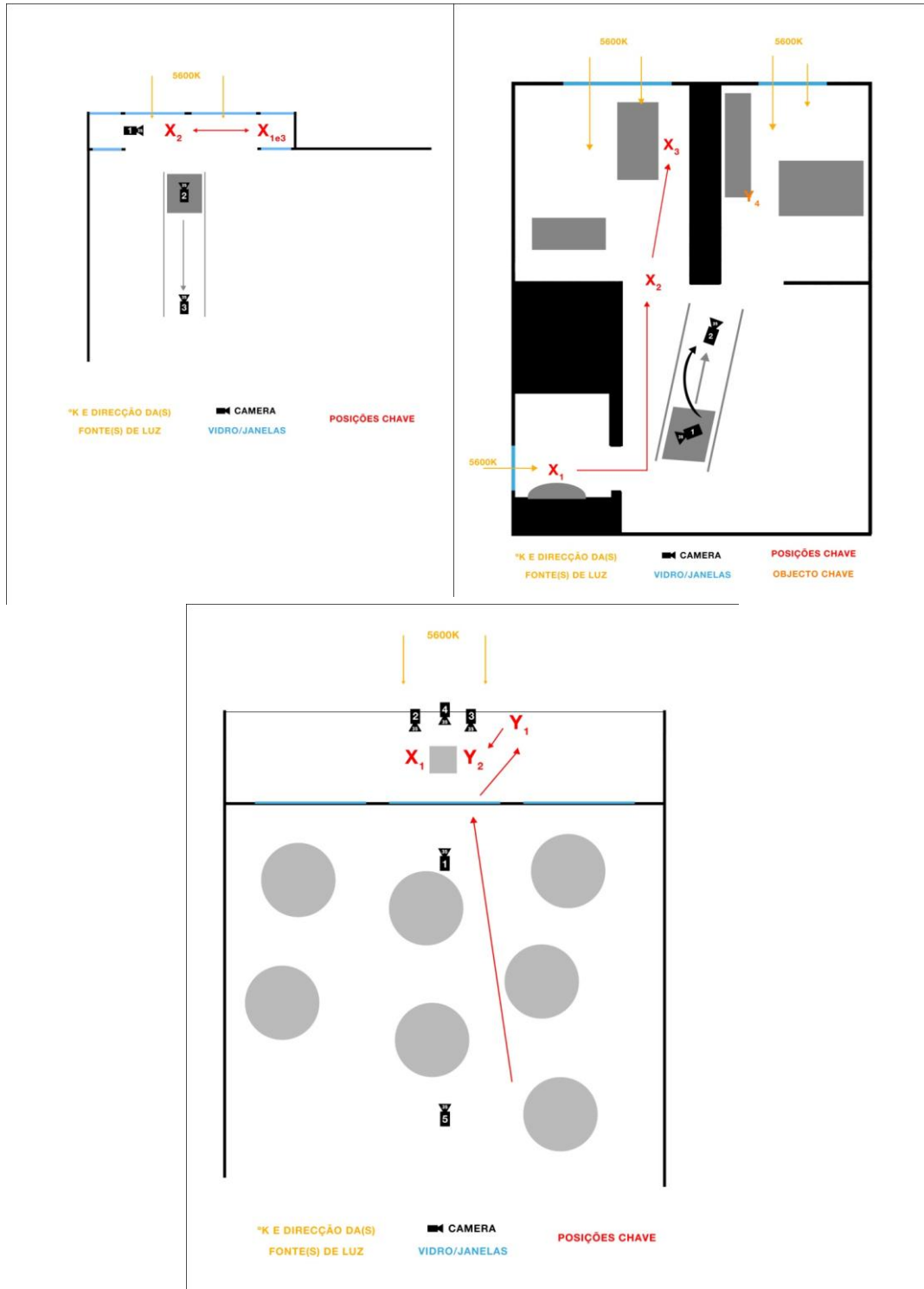


Figura 24 - Plantas baixas com descrição dos movimentos e posições de câmara e iluminação

4.4 Cor

A cor pretendida para *Entre Margens* foi a menos estilizada possível, com sombras pouco exageradas, contrastes leves e tons neutros a cair um pouco para os azuis, beges e cinzas. Os personagens foram vestidos com cores da mesma paleta e com estilo de inverno, seja pela doença seja pelo frio. Assim, acentuou-se a falta da família nas suas vidas e o desconforto, dado normalmente através da cores frias.

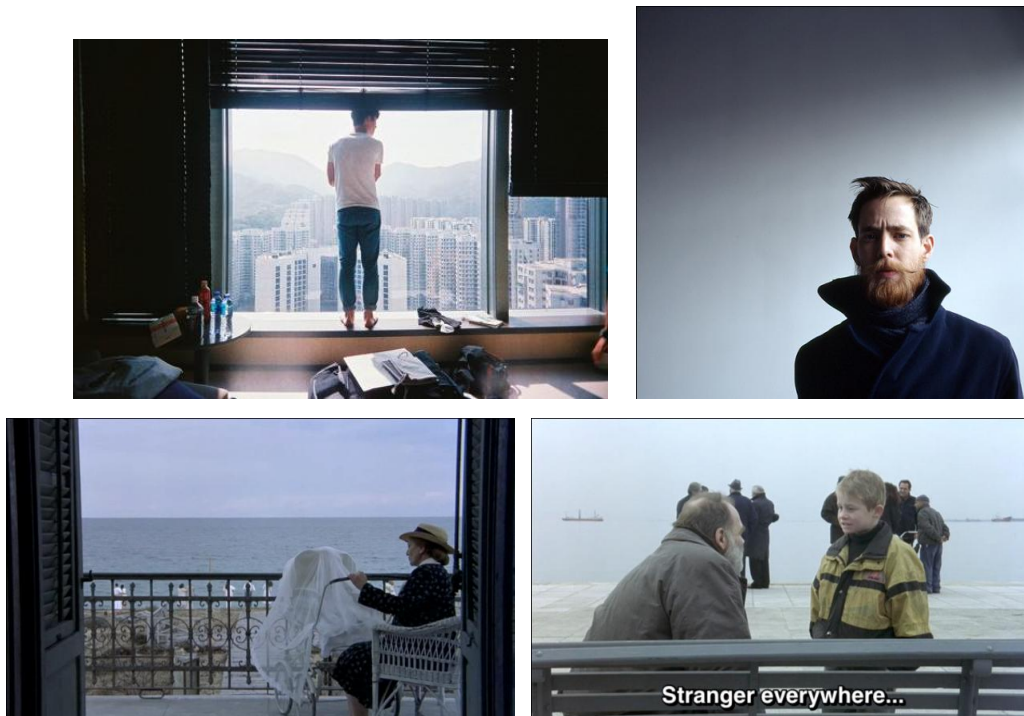


Figura 25 - Imagens que serviram como referência para a construção da cor

4.4.1 Correção de cor

A correção de cor foi desenvolvida em simultâneo com o design de som, sendo que normalmente são as duas últimas etapas a realizar. O tipo de correção não foi muito profundo visto a curta não se focar em nenhuma estilização específica. Foi deixada muito da cor crua original, apenas com correção especial para os contrastes e os tons um pouco mais azuis ao contrário do tom rosa com o qual a imagem provinha da gravação. O maior problema focou-se em construir máscaras que serviram para compensar por vezes a sobre-exposição de luz notória no exterior. Este problema não foi possível de eliminar durante as gravações devido às limitações de alimentação de energia que as casas domésticas apresentam. Dessa forma, o tratamento digital da imagem trouxe a liberdade de se poder deixar alguns fatores de correção para a pós-produção.

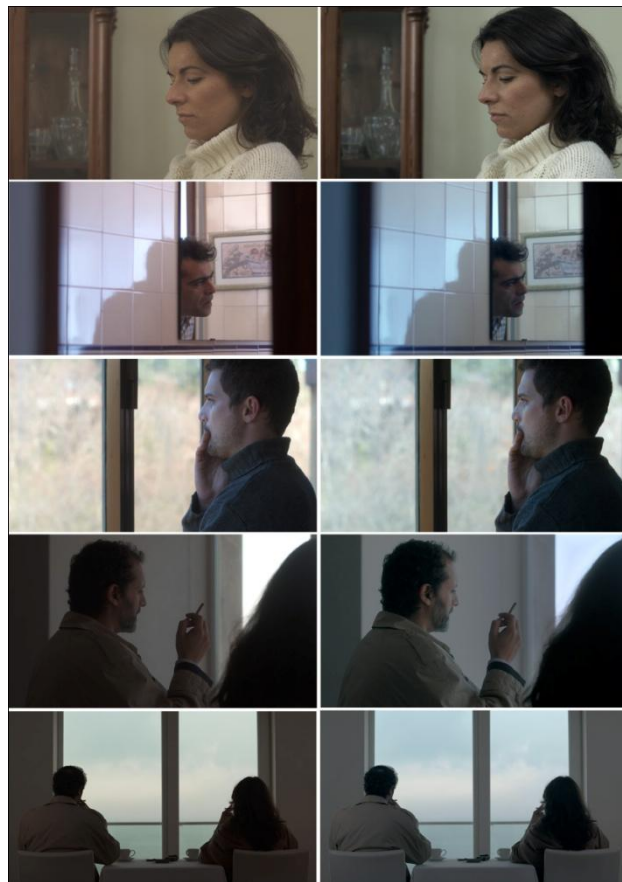


Figura 26 – Imagens da esquerda sem tratamento de cor em comparação com as imagens tratadas do lado direito

4.5 Conclusão de capítulo

Percecionamos ao longo desta exposição a importância do papel do diretor de fotografia como responsável pela transmissão imagética da mensagem que o realizador pretende. Através daquilo que podemos denominar de “moletas” que estão ao alcance do diretor de fotografia, foi na obra *Entre Margens* como parte prática deste projeto que se intentou a experimentação de algumas delas. Tendo esta nascido de uma ideia do realizador Pedro Barbosa, foi posteriormente discutida em grupo e iniciado o processo de pré-produção que desempenhou a fase capital da produção da mesma. Através da procura de locais com a utilização de material fotográfico e fílmico, foi possível a realização de inúmeros testes e a posterior visualização e discussão de forma a garantirmos a presença daquilo que era ambicionado. A destacar o trabalho desenvolvido a nível de luz, composição, operação de câmara e cor, quatro elementos utilizados para moldar a narrativa e que comportaram a maior atenção no que diz respeito à fotografia.

A luz que banhou os personagens com o máximo de verosimilhança e frieza num momento de tristeza nas suas vidas, criou o contraste necessário para a presença de uma grande profundidade imagética em parceria com a profundidade sentimental. A utilização de espaços pautados com aberturas para o exterior como portas e janelas proveram à iluminação um vínculo entre o exterior e o interior. Para além disso, a simples presença de contrastes de sombras e locais iluminados, deram às cenas a aura necessária para um filme em que a temática mais presente é a relação vida-morte.

No que toca à composição existiu a preocupação de criar uma semelhança na apresentação de cada personagem secundária de forma a separarmos, embora tenuemente, estes do casal principal. Era essencial manter uma igualdade entre cada um e entre homem e mulher. As diferenças aconteceriam pelos conteúdos dos monólogos e diálogos e pela direção de arte presente em cada cena. Os espaços desocupados deixados em cada composição aliaram-se às várias divisões criadas na imagem através da presença de linhas substancialmente verticais criando separações, fugas e dando a noção de compartimentos,

de fases. Tudo isto se alia àquilo que cada personagem diz e faz passar ao espectador: as dúvidas, indecisões, tristezas, lutas internas e externas.

A operação de câmara representou um papel observacional de cada cena com momentos estáticos ou pequenos movimentos de desvendar / acompanhar criando fronteiras ou deixando-as para trás.

Por fim a cor representou um elemento de auxílio para o tom frio que o filme faz passar. Aliada ao tempo de inverno em que a história se passa, os tons levemente talhados de azul e contrabalançados por cremes foram as opções tomadas para inebriar o filme com os sentimentos de cada personagem.

Concluindo, há uma série de fatores que podem e devem ser usados criativamente na construção de um filme. Dessa forma através de relações internas na imagem criam-se ligações no intuito da construção de uma narrativa perceptível pelo espectador.

5 Conclusão

A construção das dualidades no meu trabalho é um processo que procuro que seja consciente. As dualidades refletem a linguagem do próprio cérebro e os mecanismos mais importantes do pensamento. No Cinema a visualização/audição das dualidades causa-nos prazer, porque a cada visionamento de um filme redescobrimos a nossa qualidade humana.³⁷

João Viana

Ao longo desta dissertação foi desenvolvida uma análise à temática da dualidade presente na área cinematográfica, tendo como intuito a criação de uma obra una e coesa. Sendo o funcionamento mental de cada ser humano definido por uma leitura à base de comparação-contraste, a tendência é a construção de cada cena a partir de fatores distintos que se unem numa mesma narrativa e se correlacionam criando uma ou mais leituras. A análise desta temática foi desenvolvida por uma pesquisa histórica, artística e teórica com principal ênfase no cinema mas derivando por vezes para outras artes como a fotografia e a pintura devido à importância de movimentos que influenciaram a criação de uma imagem. A problemática proveio da necessidade de construir uma unidade resultante da relação de vários fatores, no sentido de procurar formas e métodos para aliar esses vários constituintes que envolvem uma obra cinematográfica e construir um resultado uno e coeso para com a narrativa pretendida.

A história proveniente do argumento passa por um processo de execução prática que envolve escolhas. Essas escolhas têm como objetivo a organização de vários pontos em

³⁷ Questionário a João Viana em anexo

simultâneo com intuitos específicos. Os vários processos de pré-produção, produção e pós-produção são maturações necessárias para um estudo e experimentação aprofundados. Embora grande parte das construções de dualidades nasçam inconscientemente ou até automaticamente, este estudo serve como análise e demonstração da sua importância nas obras. A relação da equipa em torno do realizador que explana o que pretende, o diretor de arte que organiza o espaço envolvente a cada cena e o editor que posteriormente monta segundo certos objetivos, são aqui fundamentais para a construção e coexistência das dicotomias da imagem.

Neste sentido, a eficaz utilização de dualidades no seio da imagem pode contribuir consideravelmente quer para as dinâmicas da obra quer para a sua coesão. Além da necessidade de promover um produto legível, a imagem terá que funcionar também para o tornar interessante. Os contrastes e relações de luz, cor, enquadramentos, movimentos e todos os restantes fatores, direta e indiretamente ligados à câmara e conseqüentemente aos fotogramas que constituem a base elementar de um filme, merecem especial atenção e controlo. A boa gestão dos paradoxos que advêm do trabalho do diretor de fotografia será útil para potenciar as dimensões internas (lógicas e formais) e externas (a relação com o público ou os observadores/leitores) da obra cinematográfica.

Referências bibliográficas

- ANDREW, Munsterberg – *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989
- BERGER, John – *Modos de Ver*, Editorial Gustavo Gili, Amadora, 2005
- BRESSON, Robert – *Notes sur le Cinématographe*, Green Integer, 1975
- CRAIG, Edward - *Routledge Encyclopedia of Philosophy, Vol. 3: Descartes - Gender and Science*. 1998
- DELLEUZE, Gilles – *Diferença e Repetição*, Relógio d'Água, Lisboa, 2001
- GEADA, Eduardo – *Estéticas do Cinema*, Coleção Arte e Sociedade, Dom Quixote, Lisboa, 1985 (Artigos de DAYARD, Daniel e AUMONT, Jacques)
- ORWELL, George – *1984*, Signet Classics, 1950
- PLATÃO – *A República*, Martin Claret, 2007
- TYNIANOV, Iurii – *Poetika Kino*, Berkeley Slavic Specialities, EUA, 1984
- VASCONCELOS E SOUSA, Gonçalo de – *Metodologia da Investigação, Redacção e Apresentação de Trabalhos Científicos*, Livraria Civilização Editora, Porto, 1998

Referências Videográficas

- WIENE, Robert – *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920)
- EISENSTEIN, Sergei M. – *Strike* (1925)

- EISENSTEIN, Sergei M. – *Battleship Potemkin* (1925)
- CROSLAND, Alan – *The Jazz Singer* (1927)
- VERTOV, Dziga – *Man With the Movie Camera* (1929)
- CHAPLIN, Charlie – *Modern Times* (1936)
- BERGMAN, Ingmar – *Persona* (1966)
- MIKHALKOV, Nikita - *O Sol Enganador* (1994)
- ANGELOPOULOS, Theodoros – *Eternity and a Day* (1998)
- KUBRICK, Stanley – *Eyes Wide Shut* (1999)
- VIANA, João - *A Piscina* (2004)
- VIANA, João – *Alfama* (2009)
- CANIJO, João – *Sangue do Meu Sangue* (2011)

Referências Fotográficas

- HORN, Roni – *You are the weather*, Nova Iorque, EUA, 1994-96
- STRUTH, Thomas - *Eleonor and Giles Robertson*, Edingurgh, 1987 (41,5 x 59,0 cm)

APÊNDICE A – Questionário

Questionário ao Realizador João Viana

A.G. - A imagem cinematográfica corresponde à construção e relação de objetos que, devido ao facto de estarem enquadrados dentro do mesmo *frame*, se inter-relacionam e criam interpretações, sensações e significados. A composição mostra-se essencial dessa forma para a narrativa de um filme. Sem muitas vezes nos apercebermos, tendemos a construir histórias repletas de contrastes, feitas por comparação utilizando características e colocando associações (umas mais óbvias que outras) dentro da imagem. Fácil entender que o objetivo fica mais vincado quando encontramos na obra mais do que um sentido. Ao colocarmos a ação num determinado espaço, estamos a limitar e ao mesmo tempo conjugar fatores individuais, levando a um jogo interno entre eles de forma sistemática. Na mente do espectador, o objetivo é a união de tudo isto numa ou mais interpretações. O cinematógrafo tem um papel preponderante, sendo a pessoa responsável pela interpretação do objetivo do realizador e da passagem dessa ideia para a “realidade” dentro da ficção.

- Como acha que a direção de fotografia (a nível da composição, movimentos, iluminação, etc.) pode auxiliar na transmissão da mensagem pretendida pelo autor / realizador?

- Costuma considerar o fator de dualidade constituído por contrastes / comparações / opostos nas suas obras aquando da construção das mesmas ou estes aparecem inconscientemente e/ou automaticamente? Se sim, de que forma e que importância lhe dá a nível da direção de fotografia?

- No seu filme *Alfama* a fotografia toma um lugar preponderante aproximando e enclausurando o espectador e a ação dentro daquele comboio. Ao mesmo tempo é um filme que é a preto e branco, por vezes propositadamente exagerado na luminosidade num jogo de contrastes. Foi o seu objetivo inicial fazer o filme dessa forma? De que forma tudo

isto surgiu de uma discussão com o diretor de fotografia e em que é que isso lhe parece essencial num filme?

Resposta de João Viana

A Direção de fotografia auxilia, e de que maneira. Qual a importância da luz para um pintor? Se fôr retiniano, toda. Se pensarmos que um filme é basicamente luz e som, a fotografia corresponde a 50% do trabalho. Os filmes escrevem-se com luz. **A forma como iluminamos um actor pode, se quisermos, dizer praticamente tudo o que pensamos dele.** Com as paisagens é igual. **Consoante a luz que lhe dedicamos, um lugar é piscina de água ou lagar de vinho isto é tenebroso ou aprazível.** O *tipo de tinta* que o director de fotografia escolhe para a escrita do filme dá o “estranhamento”, que é essa qualidade primeira da fotografia de qualquer filme. Outra qualidade que sempre apreciei num bom director é a execução da constância da fotografia ao longo de um filme. A composição dos planos pode de facto ser uma sugestão do director de fotografia, (as sugestões de um director são avassaladoras de convencimento) aceite ou não pelo realizador. Pela composição de um plano, tal como com a luz, diz-se tudo sobre os personagens e o meio envolvente. Haja leitores capazes de ler imagens. Os movimentos de câmara são uma ferramenta preciosíssima para a *mis-en-scène*, só quando não os temos, aos movimentos, é que nos damos conta da falta que nos fazem. **Com um movimento de câmara podemos chegar a todo o lado, sem precisar cortar a toda a hora. O movimento permite jogar com o fora-de-campo, isto é permite tornar o que dizemos mais interessante fazendo o espectador pensar em perguntas tais: o que vem aí? Porque é que se está a desvendar tão pouco? Que sons são estes que ouço e não vejo?**

A construção das dualidades no meu trabalho é um processo que procuro que seja consciente. As dualidades reflectem a linguagem do próprio cérebro e os mecanismos mais importantes do pensamento. No Cinema a visualização/audição das dualidades causa-nos prazer, porque a cada visionamento de um filme redescobrimos a nossa qualidade humana. Mas enquanto factores de pensamento não são únicos. Há mais. Por

exemplo veja-se a capacidade de nos pormos no lugar de outra pessoa. Isso é tipicamente nosso enquanto seres pensantes mas é também muito cinematográfico. Identificamo-nos sempre com o protagonista, seja ele quem for. Outro exemplo, a nossa capacidade inteligente de viajar mentalmente no tempo. Isso é identificado como uma qualidade própria dos humanos e também está no cinema, onde não se faz mais que dar saltos no tempo, o tempo todo, e não só para a frente como para trás e de novo muito à frente. **Mas na fotografia as dualidades surgem-me inconscientemente.** Uma vez encontrada a forma justa do filme, nomeadamente o tipo de enquadramentos, passo a olhar para tudo pelo diapasão pessoal e aí as dualidades acontecem inconscientemente. **Talvez tal não passe de simples coerência artística ou monomania cinéfila** (Na fotografia as dualidades - contrastes/ comparações – rimas/ opostos- aconteceram *ab initio* na história do cinema.)

O “Alfama” foi dos últimos trabalhos em película, no mundo, a utilizar o negativo a preto e branco (acabou meses depois). A Directora de fotografia é espantosamente destemida por isso a escolhi. Sabia que a Sarah era a pessoa ideal para fazer esse filme comigo porque uma vez dentro da ideia original ela executou-a à risca. Poucos directores arriscariam tanto, sob pena do seu trabalho ser mal visto. Os técnicos são por princípio cautelosos, porque como conhecem mais do que qualquer outra pessoa as especificidades do seu trabalho sabem até onde podem ir e deixam sempre uma margem de resguardo, não vá o diabo tecê-las. A Sarah não. Talvez por ser filha de quem é (a escultora Veronique Blum) sabe que **só há originalidade em arte se se explorar os limites e se se exagerar propositadamente.** Mas respondendo à sua pergunta, fazer o filme assim era o meu objectivo inicial que só com ajuda de técnicos talentosos pude realizar. **A fotografia a preto e branco reforça a ideia** que lhe vou dizer, e vale a pena rever o filme sob este prisma: **A protagonista, dividida entre dois homens, está dividida também entre a sombra e a luz. E o princípio é simples: Luz para o amante, sombra para o marido.**

APÊNDICE B – Questionário Mário Castanheira

Questionário ao Diretor de Fotografia Mário Castanheira

A.G. - A imagem cinematográfica corresponde à construção e relação de objetos que, devido ao facto de estarem enquadrados dentro do mesmo *frame*, se inter-relacionam e criam interpretações, sensações e significados. A composição mostra-se essencial dessa forma para a narrativa de um filme. Sem muitas vezes nos apercebermos, tendemos a construir histórias repletas de contrastes, feitas por comparação utilizando características e colocando associações (umas mais óbvias que outras) dentro da imagem. Fácil entender que o objetivo fica mais vincado quando encontramos na obra mais do que um sentido. Ao colocarmos a ação num determinado espaço, estamos a limitar e ao mesmo tempo conjugar fatores individuais, levando a um jogo interno entre eles de forma sistemática. Na mente do espectador, o objetivo é a união de tudo isto numa ou mais interpretações. O cinematógrafo tem um papel preponderante, sendo a pessoa responsável pela interpretação do objetivo do realizador e da passagem dessa ideia para a “realidade” dentro da ficção.

- Como acha que a direção de fotografia (a nível da composição, movimentos, iluminação, etc.) pode auxiliar na transmissão da mensagem pretendida pelo autor / realizador?

- Costuma considerar o fator de dualidade constituído por contrastes / comparações / opostos nas suas obras aquando da construção das mesmas ou estes aparecem inconscientemente e/ou automaticamente? Se sim, de que forma e que importância lhe dá a nível da direção de fotografia?

- No filme *Sangue do Meu Sangue* a fotografia é marcada por diferentes camadas, diferentes espaços utilizados através da composição e movimentos de câmara que simbolizam as relações distintas que existem dentro daquela família. Foi o seu objetivo

inicial fazer o filme dessa forma? De que forma tudo isto surgiu de uma discussão com o realizador?

Resposta de Mário Castanheira

Caro Guiomar

Fico muito contente por ter gostado do Sangue do meu Sangue filme que me deu um especial prazer em fotografar como aliás todos os filmes do Canijo.

Como deves saber, o Canijo é um realizador que prepara os seus filmes com bastante antecedência desde o argumento, diálogos, trabalho com os actores (ver o documentário Trabalho de Actriz, Trabalho de actor), e no que me toca a mim como director de Fotografia na escolha criteriosa dos decors.

Todos os movimentos de actores como de câmara são previamente estabelecidos de forma a estabelecer o efeito dramático imaginado pelo Canijo o que facilita o trabalho do director de fotografia bastando para tal criar o ambiente previamente discutido com ele recorrendo a contrastes de luz, sombra ou de cor que de alguma maneira potencie o efeito desejado tendo em conta todos os movimentos de todos os intervenientes (decors , actores , câmara,...).

Do meu ponto de vista a fotografia tem sempre que servir a obra que é do realizador. Deve ser discutida com ele e quando isso funciona podemos no fim falar de uma peça de arte como um todo (seja fotografia como som, cenografia, montagem...)

Todo o trabalho criativo está sempre dependente de condicionantes técnicas tanto a nível de suporte (película , digital,...) como da dicotomia Espaço- Movimento. Quanto ao

suporte há que tirar partido de todas as suas particularidades (“ boas ou más”) tal como na pintura

Quanto à dicotomia não se pode partir de uma ideia preconcebida. Nem sempre o que imaginamos è possível. Tenho sempre que adaptar-me ao espaço/movimento que no caso do Canijo já há muito está definido, e muitas vezes a “criatividade “ não é mais do que opções estritamente técnicas (é o caso de cenas int/ext dia). Perguntas se no momento do processo criativo as opções surgem inconscientemente e/ou automaticamente. Partindo do plano preconcebido pelo realizador elas pura e simplesmente surgem tal como em qualquer obra de arte. É basicamente a minha contribuição para a peça final, o meu tempero q.b .

ANEXO A - Argumento *Entre Margens*