

Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo

Mestrado em Comunicação Audiovisual: Produção e Realização Audiovisual

Data: Setembro de 2016

Nome: Miguel Ângelo Durães Pereira

Número: 4140283

Cargo: Diretor de Fotografia

Filme: "Fantasmas"

Orientador: Manuel Taboada

Coorientador: José Miguel Moreira

A Narrativa Visual:

A Relação das Variações Expressivas da Luz e da Composição com a Progressão Narrativa no Filme "Fantasmas"



Muito grato pelo apoio,

Professor Manuel Taboada

Professor Pedro Negrão

Professor José Miguel Moreira

Maria Emília Durães

Palavras-chave

Cinema; Cinematografia; Composição; Narrativa; Direção de Fotografia

Resumo

O presente ensaio pretende explorar o subtexto resultante da relação entre a intensidade narrativa da história e a expressividade da Cinematografia, demonstrando como na transformação e variação da expressividade dos elementos cinematográficos ao longo do tempo fílmico se estrutura a Narrativa Visual de um filme. Tendo em conta as ferramentas usadas pelo Diretor de Fotografia, sobretudo ao nível da composição e da iluminação, pretende-se mensurar e estabelecer níveis de expressividade no tratamento das mesmas, fazendo corresponder determinado conjunto de soluções visuais a determinados momentos da intriga; ao mesmo tempo pretende-se fundamentar as escolhas técnicas e artísticas da Direção de Fotografia da Curta-Metragem “Fantasmas”, curta-metragem produzida no âmbito do projeto final de Mestrado em Comunicação Audiovisual, especialização em Produção e Realização Audiovisual, da ESMAE - Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo.

Keywords

Cinema; Cinematography; Composition; Narrative; Direction of Photography

Resumo

This essay intends to explore the dialectic produced by the narrative content and the transformation of the cinematography form throughout the filmic time, this is, the visual narrative of a film. Considering the tools used by the Director of Photography, namely in composition and lighting, it is intended to measure and establish levels of expressivity in the treatment of these by corresponding certain visual solutions to certain moments of the story; in parallel it is intended to justify the technical and artistic choices taken in the Cinematography of the short film "Ghosts", produced within the final project of the Masters in Visual Communication, Audiovisual Production and Direction specialty, from ESMAE.

Índice

Introdução: <i>Contextualização e Objetivos</i>	6
Capítulo Um: <i>Cinema, a Arte de contar histórias com imagens em movimento:</i>	
1.1 - Porque contamos histórias	7
1.2 - A Linguagem Cinematográfica	9
1.3 - A Estrutura Narrativa Clássica em 3 Atos	16
1.4 - A Narrativa Visual	19
1.5 - O Diretor de Fotografia	28
1.6 - As Narrativas Visuais do Cinema Monocromático.....	30
Capítulo Dois: <i>Curta Metragem “Fantasmas”:</i>	
2.1 – Inspiração	34
2.2 - Resumo da história.....	35
2.3 - Intenções Cinematográficas	37
Capítulo Três: <i>A construção da Narrativa Visual:</i>	
3.1 - O Princípio de Contraste e Afinidade	39
3.2 - As Ferramentas expressivas do Diretor de Fotografia	43
3.3 - A Narrativa Visual do filme “Fantasmas”	51
Conclusão	65
Bibliografia	66

Introdução

Contextualização e Objetivos

O presente ensaio surge no âmbito do trabalho final da Unidade Curricular de Projeto II do segundo ano do Mestrado em Comunicação Audiovisual (MCA 2014/2016), especialização em Produção e Realização Audiovisual (PRA), da Escola Superior de Música Artes e Espetáculo (ESMAE), e tem como objetivo desenvolver o conceito de Narrativa Visual no Cinema aplicando-o ao projeto prático produzido no mesmo âmbito¹. Pretende-se mostrar que da mesma forma que existe uma estrutura narrativa adjacente à história é possível observar também uma estrutura e discurso visual ao nível da variação da expressividade da imagem, isto é, ao nível do tratamento da Cinematografia.

Depois de se perceber o funcionamento da Linguagem Cinematográfica e da Dialética da Imagem, bem como o funcionamento da estrutura narrativa clássica em três atos, propõe-se uma definição de Narrativa Visual: A variação da expressividade dos elementos cinematográficos ao longo do tempo fílmico; isto é, a dialética e discurso resultantes da relação de contraste ou afinidade estabelecida entre o Conteúdo Narrativo (os acontecimentos ao nível da história) e a sua representação Cinematográfica.

De seguida, e uma vez percebido o princípio de Contraste e Afinidade desenvolvido por Bruce Block no livro “The Visual Story”, serão esquematizadas as diferentes variáveis expressivas dentro da Composição e da Iluminação, os principais recursos do Diretor de Fotografia, percebendo de que forma se pode mensurar diferentes níveis de expressividade no tratamento dos mesmos, fazendo corresponder momentos de maior intensidade narrativa a momentos de maior expressividade Cinematográfica, obedecendo ao princípio de contraste e afinidade. Esta mensuração é crucial para se gerir a intensidade da imagem ao longo do filme, e é nesta gestão que se observa o funcionamento da Narrativa Visual. Para terminar é feita uma análise à Narrativa Visual do Filme “Fantasmas”, cuja premissa se resumiu a contar uma história com imagens sem recurso a diálogos ou legendas, de forma a testar-se a eficácia da sua Narrativa Visual.

¹ Curta-Metragem “Fantasmas”

1 - Cinema, a Arte de contar histórias com imagens em movimento

1.1 Porque contamos histórias

O filósofo Alemão existencialista Schopenhauer propôs, no Séc. XIX, uma resposta para o porquê de o Homem, ao contrário dos restantes animais, questionar o propósito da sua existência e da sua tecnologia. Segundo o mesmo, a tomada de consciência da inevitabilidade da morte terá efetuado alterações suficientes na psique humana de então para que instinto e intelecto deixassem de caminhar em harmoniosa e paralela sintonia, como acontecia nos restantes animais, cujo instinto parecia bastar como justificação da sua existência (SCHOPENHAUER, 1939: 17).

Assim, é possível perceber que o homem encontrou no aperfeiçoamento das tecnologias uma forma de prolongar e facilitar a sua existência biológica, e no desenvolvimento da linguagem e na criação artística, formas de, simbolicamente, se imortalizar no tempo, através do conhecimento e da memória. (HUXLEY, 2008: 43)

É possível reconhecer que, de facto, o ato de contar histórias, o desenvolvimento da linguagem e sistemas simbólicos, e a criação artística constituíram-se como fatores fundamentais na preservação e amadurecimento do conhecimento ao longo das gerações (HUXLEY, 2008: 43).

Embora a discussão em torno da definição de “Arte” e o seu objetivo social seja muito polémica dentro do campo da Estética, existindo diversas e distintas posições e escolas, podemos, uma vez que estamos a falar de Cinema, citar Eisenstein para percebermos qual a sua função. Assim, Eisenstein propõe que o objetivo da arte passa por:

“(…)tornar manifestas as contradições do Ser. Formar visões justas despertando contradições na mente do espectador, e forjar conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas. (...) sua natureza é um conflito entre a existência natural e a tendência criativa.” (EISENSTEIN, 2002: 50)

Assim, considera-se que no cerne de toda a premissa artística está uma vontade de criar um conflito de qualquer natureza, seja formal - na pintura e escultura - seja sonoro - na música - seja espacial - na arquitetura - seja narrativo - na literatura e no teatro - ou sejam todos esses - no Cinema.

Ora um conflito pode ser entendido, essencialmente, como uma variação de tensões, ou como Eisenstein diz, “um choque dinâmico de paixões opostas” (EISENSTEIN, 2002: 50). O dinamismo que resulta de tal conflito é ditado, por um lado, pelas características físicas particulares e inerentes a cada médium artístico, e por outro, pelo tratamento que o artista dá a cada componente expressivo, pela forma como o mesmo organiza e apresenta tal conflito.

Assim, entendemos que a base de qualquer discurso e objeto artísticos assenta na criação de um conflito, conflito esse que é construído a partir da variação de tensões expressivas, em concordância com as intenções comunicacionais e artísticas do criador. Ora o conflito, por sua vez, é também a base de qualquer narrativa e história (FIELD, 2001: 15).

O Cinema, *enquanto meio de expressão e transmissão de ideias, pensamentos e emoções sob uma forma estética altamente elaborada na qual predomina o agenciamento das imagens em movimento transformadas em sistemas de signos e de símbolos* (GEADA, 1987: 174), afigura-se então como a primeira nova linguagem artística a surgir num contexto moderno, urgindo a necessidade de esquematizar os seus recursos expressivos e, a partir daí, construir as suas gramáticas.

1.2 A Linguagem Cinematográfica

Embora os âmbitos experimentais do cinema tenham sido importantes para lavar novos limites e possibilidades cinematográficas, o facto de desde cedo existir uma premissa narrativa da parte dos realizadores na sua abordagem à criação cinematográfica motivou toda a evolução e aprimoração do cinema enquanto linguagem, arte e indústria.

Apesar da sua natureza primaria ser o registo mecânico fotossensível, rapidamente emergentes Realizadores e Teóricos do campo da Semiologia se aperceberam do potencial dialético e comunicacional, permitido não só pela justaposição de imagens em movimento (montagem) mas também pelo tratamento expressivo dos vários elementos que compõe a imagem, como a iluminação, a composição e a *mise en scène*:

“Tanto pelo conteúdo plástico da imagem como pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de processos para impor ao espectador a sua interpretação do acontecimento representado” – (BAZIN, 1992: 74)

Contudo, a missão de impor ao espectador uma determinada e objetiva interpretação revela-se uma tarefa de acrescida dificuldade uma vez que qualquer imagem é potencialmente polissémica e ambígua (MARTIN, 2005: 33), ou seja, a interpretação da mesma pode variar conforme o gosto, ideologia e background cultural de cada espectador.

A imagem – o elemento mais básico e essencial da linguagem cinematográfica (MARTIN, 2005: 27) - apesar de reproduzir os objetos com o rigor fotográfico capaz de induzir no espectador um sentimento de realidade forte o suficiente para o levar a acreditar na sua existência objetiva (MARTIN, 2005: 28), não contém em si mesma um significado estável e universal (MARTIN, 2005: 24); não fornece qualquer indicação quanto ao sentido profundo dos acontecimentos que representa (MARTIN, 2005: 33); apresenta-se como um signo perfeitamente ambíguo na medida em que constitui uma visão subjetiva da realidade (MARTIN, 2005: 31), nomeadamente a do Realizador.

Contudo, toda e qualquer imagem fotográfica, além de ter sempre um potencial simbólico: “um homem que aparece na tela pode representar a humanidade inteira” (MARTIN, 2005: 29) pressupõe também uma decisão da parte do criador: uma tomada de posicionamento em relação ao objeto representado. Ora, adjacente a esta tomada de posição, seja feita de forma consciente ou não, produzir-se-á sempre um determinado discurso sobre o objeto representado (MARTIN, 2005: 24), visível na forma como o Realizador ou Fotógrafo se posicionou perante o objeto, na forma como o organizou dentro dos limites do enquadramento e na relação que os objetos dentro do enquadramento estabelecem entre si

e com o espaço que os rodeia. Na medida em que organiza e delimita um campo de visão, a imagem, apesar de não veicular um significado universal, apresenta-se sempre como um tensor da percepção e imaginação humanas (GEADA, 1987: 67):

“A duplicação fotográfica (...) arranca ao mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para dele fazer o elemento de um discurso. Dispostas de forma diferente do que surgem na vida, transformadas e reestruturadas no decurso de uma intervenção narrativa, as efígies do mundo tornam-se elementos de um enunciado” (MARTIN, 2005: 24)

Assim, o poder comunicacional do Cinema não reside numa eficiência universal em veicular determinada mensagem, mas antes, em sugerir um sentido, um discurso, através da justaposição de imagens (montagem) e do tratamento expressivo dado a cada um dos elementos que o Realizador e Diretor de Fotografia têm ao seu dispor na criação de um plano. O cinema encontra a sua potência na escolha e ordenação de determinado conjunto de planos cujo tratamento expressivo interno e relacionamento entre si vão sugerir um sentido interpretativo, isto é, uma dialética cinematográfica (MARTIN, 2005: 33).

Marcel Martin propõe então que existem dois níveis onde a dialética do filme se produz, a **Dialética Interna** (a imagem isolada) e a **Dialética Externa** (a montagem) (MARTIN, 2005: 33):

A **Dialética Interna** verifica-se ao nível do plano isolado e é o resultado da relação entre conteúdo filmado e a forma como é filmado. A imagem por si só, como vimos, apesar de não veicular uma mensagem precisa e universal, é da maior importância para definir a forma como o espectador se vai relacionar emocionalmente com o conteúdo do filme.

António R. Damásio, nos seus estudos entre a neurologia e a psicologia, propõe que os estímulos visuais, ao contrário das palavras, são da maior importância para a estruturação do pensar:

“(...) as imagens são provavelmente o principal conteúdo de nossos pensamentos(...). Escondidos atrás dessas imagens (...) existem de fato numerosos mecanismos que orientam a geração e o desenvolvimento de imagens no espaço e no tempo. (...). Eles são essenciais para o nosso pensar, mas não constituem o conteúdo dos pensamentos” (DAMASIO, 1996: 47)

É possível então definir uma série de códigos visuais fundamentais a partir dos quais se constroi o sentido e dialética interna da imagem. Na base da eficácia destas soluções estão fatores de ordem fisiológica que todos os humanos, pela sua condição biológica e existência empírica, partilham. Por exemplo, associar o claro à segurança e o escuro ao medo e ao desconhecido; a sensação de inferioridade perante animais de maior porte ou qualquer outro objeto da natureza de dimensão maior que a humana (árvores, montanhas, oceano), e inversamente, o sentimento de superioridade face a animais ou objetos de menor dimensão. Ao conjunto destes fatores comuns a todos os humanos António R. Damásio chama de *Conhecimento Inato*:

“O conhecimento inato baseia-se em representações dispositivas existentes no hipotálamo, no tronco cerebral e no sistema límbico. Podemos concebê-lo como comandos da regulação biológica necessários para a sobrevivência (isto é, o controle do metabolismo, impulsos e instintos)” (DAMASIO, 1996: 47)

Assim, segundo Damásio, todo o homem e mulher nascem com uma maquinaria de emoções básicas destinada a *associar categorias específicas de estímulos a categorias específicas de respostas somáticas* (DAMASIO, 1996: 47), isto é, a gerar reações básicas perante qualquer estímulo exterior, reações essas suficientemente eficientes para garantir, num plano mais primário, a sobrevivência biológica, e num plano superior e mais complexo simplificar os processos de interpretação de estímulos visuais e sonoros que permitam a comunicação entre humanos e a vida em sociedade possíveis.

Observemos de que forma estes fatores estão presentes na construção da imagem cinematográfica, isto é, da construção da Dialética Interna do filme:

O ponto de vista contrapicado (Fig.1 e 2), estabelece uma relação de inferioridade entre a personagem em 1º plano e a personagem em 2º plano, e conseqüentemente, o domínio e maior poder do personagem em 2º plano sobre a outra;



Figura 1- Plano contrapicado de "Pulp Fiction"



Figura 2 – Plano contrapicado de "Touch of Evil"

Por oposição, um plano em que os personagens estão ao mesmo nível estabelece uma relação de igualdade entre os personagens:



Figura 3 - Plano do filme "Hunger"



Figura 4 - Plano do filme "Pulp Fiction"

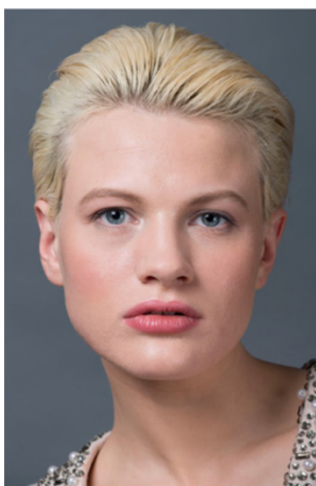


Figura 5 - Rosto iluminado homogeneamente contra um fundo claro

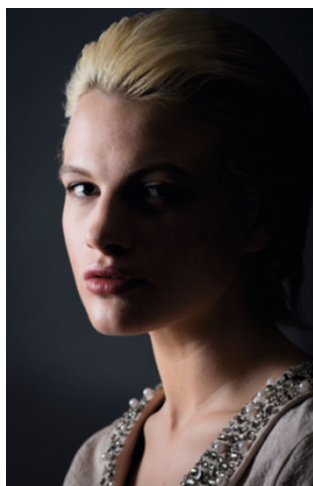


Figura 6 - Rosto iluminado pontualmente contra um fundo escuro

Um rosto iluminado homogeneamente contra um fundo claro (Fig.5), estabelece uma relação de simpatia e familiaridade com o espectador, ao passo que um rosto iluminado com uma luz pontual, deixando partes do mesmo escuras e confundidas com um fundo negro (Fig.6), por contraste, cria uma relação de ameaça ou estranheza, remetendo para dimensão psicológica controversa e negra da personagem.

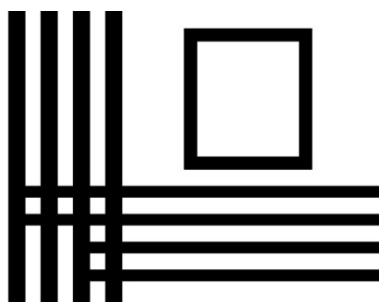


Figura 7 - Composição gráfica equilibrada

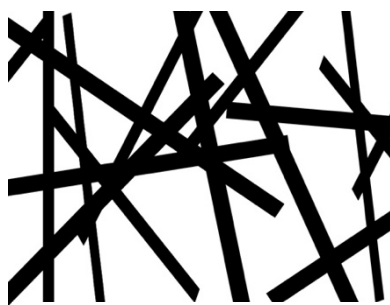


Figura 8 - Composição gráfica desequilibrada

Uma composição gráfica equilibrada composta por linhas paralelas e perpendiculares e elementos geométricos básicos (Fig.7), transmite uma sensação de ordem e equilíbrio, ao passo que uma composição gráfica desequilibrada (Fig.8) composta por linhas assimétricas e figuras geométricas distorcidas, cria uma sensação de confusão, desequilíbrio, desconforto.

A Dialética Externa, por sua vez, funda-se na relação das várias imagens entre si ao longo do tempo fílmico através da montagem. A análise de uma imagem não deve ser apenas considerada em si, mas também pela relação que estabelece com as imagens que lhe precedem e sucedem (MARTIN, 2005: 70). Um célebre exemplo que mostra o funcionamento da montagem como elemento produtor de significado é o efeito Kuleschov, onde a justaposição de imagens perfeitamente descontextualizadas umas das outras produz ou induz um significado:

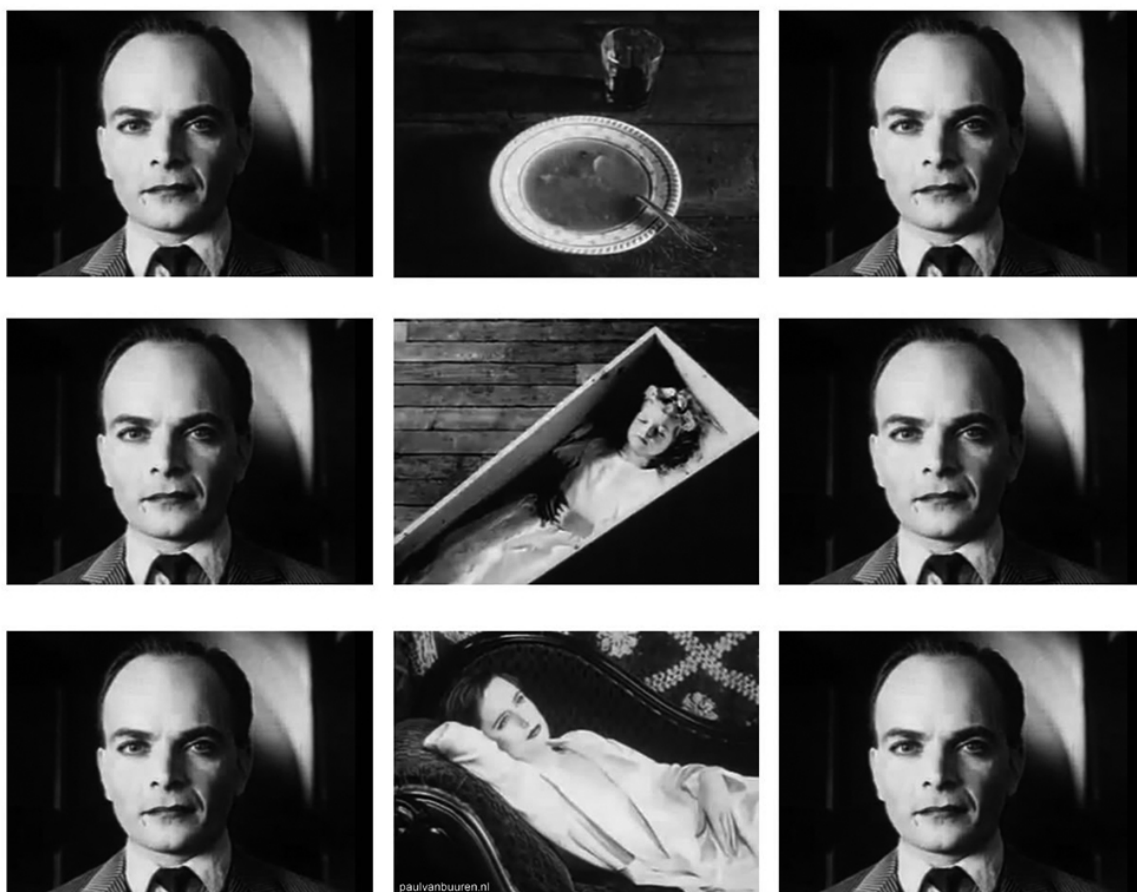


Figura 9 - Efeito Kuleschov

Cada uma das 3 sequências produz um discurso diferente sobre a dimensão psicológica do personagem, cada um determinado pelo conteúdo simbólico do plano justaposto ao plano do Personagem masculino. Na primeira fila de 3 fotogramas é sugerido

que o Personagem sente fome, na segunda que o Personagem sente tristeza pela morte da criança, e no terceiro que o Personagem sente desejo pela Personagem feminina.

Ao contrário da pintura ou da fotografia o facto de o cinema incorporar uma dimensão acrescida na sua visualização, a do *tempo*, permite que os elementos que o constituem sejam sujeitos a *transformações, modulações e repetições*, criando-se assim padrões que correspondem ao que se pode entender como a lógica interna do filme, isto é, a linguagem cinematográfica do filme. Assim, estão reunidas as condições para a criação de uma *narrativa*, que se pode entender como a exposição visual ou sonora de um ou vários acontecimentos mais ou menos encadeados temporalmente e de acordo com uma determinada lógica.

Existem, contudo, questões de âmbito cultural que interferem na forma como o humano interpreta e se relaciona com os estímulos visuais (MARTIN, 2005: 34), por exemplo, na questão da simbologia das cores. Apesar de algumas culturas associarem o branco à pureza e à vida e o vermelho à energia e vitalidade, noutras culturas as mesmas cores poderão ter funcionamentos simbólicos totalmente diferentes. É natural que culturas em diferentes contextos geográficos, religiosos e sociais sejam desenvolvidas diferentes simbologias visuais, pois cada uma se adaptou às suas próprias e distintas condições. Embora o efeito físico (ou somático segundo Damásio) seja o mesmo, definido pela frequência e comprimento de onda da luz, o efeito psicológico da exposição de um indígena da Amazónia e um cidadão ocidental a um vermelho com uma frequência de 400thz e um comprimento de onda de 620nm será potencialmente diferente, apesar de, novamente, estarem expostos ao mesmo vermelho e a reação física ser a mesma. Com efeito, partir do pressuposto que determinada cor ou solução visual remete para um único e determinado efeito interpretativo por todos os humanos é errado.

No entanto, a grande virtude da linguagem cinematográfica, reside na sua capacidade em criar padrões e com eles impor a sua própria lógica, fazendo corresponder determinado conjunto de soluções e características visuais a determinado momento da história. Como o autor Bruce Block nota, alguns componentes visuais são imediatamente associados a certas emoções, isto é, afiguram-se como estereótipos visuais (BLOCK: 4). Por exemplo, podemos dizer que existe um estereótipo que define que o vermelho representa perigo. No entanto, como Block nota e para fundamentar a ideia de que cada filme cria a sua própria lógica associativa interna, outra cor qualquer pode também comunicar perigo, desde que tal seja estabelecido no filme através da repetição e associação de certos padrões visuais a momentos específicos da narrativa (BLOCK, 2008: 43). A mente humana compreende tão melhor os fenómenos visuais quanto mais eles se relacionarem dentro de um padrão (HUXLEY: 2008, 41).

Assim, como nota Marcel Martin, é errado cairmos no “agnosticismo injustificado” de considerar a linguagem cinematográfica altamente ambígua e, por efeito, resumi-la a uma forma de expressão onde o artista não tem qualquer controlo ou influência na interpretação que cada espectador - com a sua própria experiência cultural e bagagem conceptual - vai fazer do filme (MARTIN: 34). Antes pelo contrário, uma vez trabalha simultaneamente com elementos simbólicos, icónicos e indexais, o Cinema afigura-se como o mais semiologicamente rico de todos os media (WOLLEN, 1984: 154).

1.3 A Estrutura Narrativa Clássica em 3 Atos

A estrutura narrativa clássica em 3 atos é milenar, remontando às mais antigas tragédias gregas. O facto de a mesma ainda hoje se aplicar deve-se à sua eficiência na exposição de uma ideia ou pensamento perante um público perfeitamente diferenciado. A razão dessa eficácia prende-se por motivos de ordem fisiológica, biológica e psicológica, profundamente desenvolvidos por Carl Jung e Joseph Campbell nas teorias dos *arquétipos*², do *monomito*³, do *inconsciente coletivo*⁴. Essa eficácia reside sobretudo no facto dessas histórias mimicaem estruturalmente os ciclos da vida, pelos quais todos os homens e mulheres passam e com as quais, naturalmente, se identificam, como Vogler reconhece:

“Essas histórias são modelos exatos de como funciona a mente humana, verdadeiros mapas da psique. (...). Isso explica o poder universal dessas histórias. As histórias construídas segundo o modelo da Jornada do Herói exercem um fascínio que pode ser sentido por qualquer um, porque brotam de uma fonte universal, no inconsciente que compartimos, e refletem conceitos universais.” (VOGLER, 2006: 33)

Também Carl Gustav Jung, reconhecendo padrões que se repetiam em sonhos das mais distintas pessoas e em narrativas e mitos dos mais distintos contextos geográficos e culturais, propõe a possibilidade da existência de *arquétipos* e de um *Inconsciente Coletivo*, que podem ser entendidos como um reservatório de conteúdo imagístico e simbólico primordial partilhado por todos os seres humanos. Jung e Campbell consideram que os arquétipos estão presentes em todos os humanos, uma vez que os mesmos são inspirados em experiências básicas da condição humana, como a tendência reflexiva do homem em reconhecer, através do contacto com outros homens, a sua própria consciência, correspondendo ao arquétipo do “si-mesmo”, a tomada de consciência da inevitabilidade da morte, correspondendo ao arquétipo da “morte”, e outras experiências que desencadeiam processos idênticos de reflexão e construção de conhecimento, experiências essas que são reproduzidas em histórias e narrativas de todas as culturas do mundo.

² Imagens e modelos estruturais primordiais inatos à psique humana, originados pela constante repetição de uma mesma experiência pelo homem durante várias gerações

³ Conceito da Narratologia que reconhece um igual conjunto de características estruturais cíclicas presente em mitos e histórias de todas as culturas, também conhecido como a Jornada do Herói

⁴ Reservatório de conteúdo imagístico e simbólico primordial partilhado por todos os seres humanos

O modelo clássico em 3 atos diz-nos que a história deve compreender um gradual aumento da intensidade do conflito de forma a manter o interesse e expectativas do espectador altas. Esse aumento de intensidade deve acontecer em pontos específicos numa estrutura essencialmente dividida em 3 atos, como Syd Field propõe:

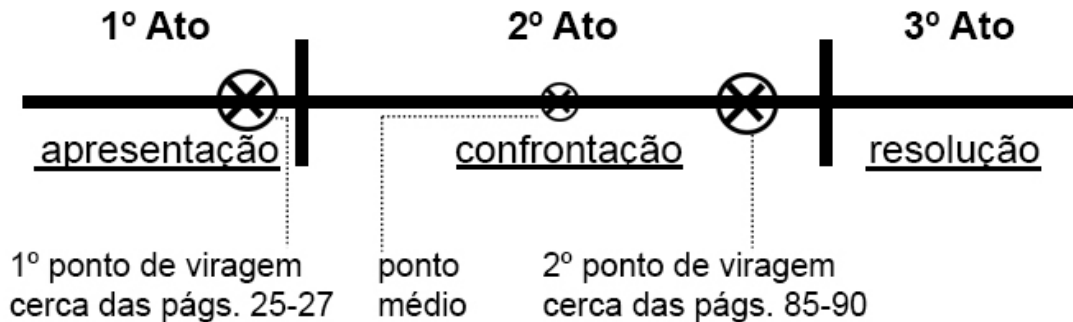


Figura 10 - Paradigma da estrutura Narrativa em 3 actos de Syd Field

1º Ato – Apresentação – Apresentação à temática do filme, ao personagem e ao universo ficcional;

1º Ponto de Viragem – Momento chave que vai lançar o conflito do filme

2º Ato – Confrontação – Desenvolvimento do conflito;

Ponto Médio – Ponto estrutural em que algum acontecimento altera ligeiramente a ordem ou rumo da história, como uma tomada de consciência do personagem principal de determinada ocorrência;

2º Ponto de Viragem – Momento chave que vai impulsionar a resolução do filme;

3º Ato – Resolução – O momento mais intenso da história em que o personagem principal enfrenta aquilo que até então constituiu a fonte de todo o conflito. A tensão converge num clímax, o ponto mais alta de tensão, de seguido baixando até ao final.

A forma como a intensidade dramática é gerida ao longo do tempo fílmico define a estrutura da narrativa, sendo que pouca intensidade dramática corresponderá aquilo que no filme constitui a “normalidade” e “segurança”, e as partes mais intensas aquelas que foram introduzidas pelo conflito e que não pertencem à ordem original do universo inicialmente apresentado onde os personagens se movem:

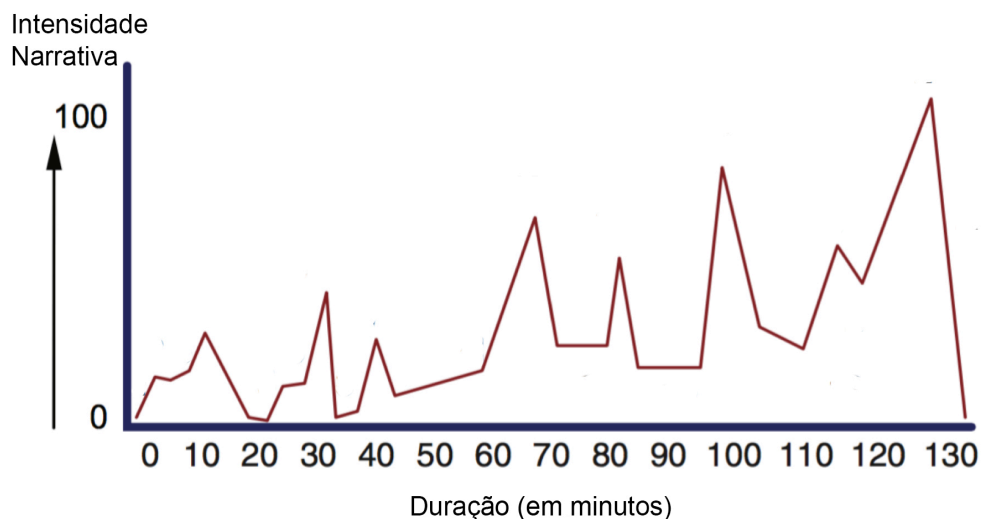


Figura 11 - Exemplo Gráfico da Intensidade Narrativa do filme “North by Northwest” de Albert Hitchcock (BLOCK, 2008: 227). O eixo vertical corresponde à intensidade narrativa e o eixo horizontal ao tempo do filme em minutos)

Dentro deste esquema compete ao argumentista definir como vai organizar e gerir a tensão da narrativa ao longo do tempo do filme. Classicamente começará num ponto baixo, momento de apresentação ao universo fílmico retratado e aos personagens, e após a apresentação ao conflito, a entrar no segundo ato do filme, a mesma irá subindo até ao clímax. Isto não implica que o aumento da intensidade seja progressivo e ininterrupto, maioria das vezes, momentos após uma subida de tensão, segue-se um momento de descida de tensão, para de seguida voltar a subir, fazendo-se sentir ainda mais as suas qualidades dramáticas, como verificamos no gráfico acima.

1.4 A Narrativa Visual

A partir daqui, e da mesma forma que o personagem ou herói da narrativa passa por uma série de eventos que o transformam (de acordo com a lógica da estrutura narrativa clássica em 3 atos), reconhecemos que a própria estética fílmica pode ir reagindo expressivamente a estas intensidades dramáticas afigurando-se como uma espécie de narrador não-verbal (BLOCK, 2008: 235) e estabelecendo assim, na transformação temporal da sua forma, uma *Narrativa Visual*.

Encontramos na música um termo de comparação simples com este conceito de Narrativa Visual: A música é constituída por intensidades sonoras distribuídas metricamente ao longo do tempo, criando assim uma narrativa sonora, musical. A Narrativa Visual por sua vez é constituída por intensidades visuais distribuídas estrategicamente ao longo do tempo fímico, em consonância com a intensidade narrativa da história.

Essencial ao conceito de Narrativa está a noção de progressão, de transformação, logo, de conflito, uma vez que não há transformação sem conflito (FYELD, 2001: 15). A Narrativa Visual emerge também de um conflito, ou antes de conflitos que abordamos anteriormente: ao nível da sua Dialética interna e da sua Dialética externa, encontrando no relacionamento das duas a sua potência Narrativa, o seu discurso.

Uma vez que a Narrativa Visual se constrói em relação com a narrativa do filme (a sucessão dos acontecimentos da história) assemelha-se estruturalmente à estrutura do próprio argumento, podendo assim obedecer à lógica da estrutura em 3 atos:

Primeiro: pelo estabelecimento das soluções e formas visuais que no filme representam a “normalidade” antes do surgimento do conflito (exemplo: cenas luminosas com sombras suaves, composições equilibradas de acordo com a regra dos terços, grande profundidade de campo, utilização de luzes diegéticas);

Segundo: pela transformação expressiva dessas formas, sugerindo, enaltecendo ou acompanhando o conflito da história (exemplo: cenas mais contrastadas; composições assimétricas e desequilibradas, pouca profundidade de campo, utilização de luzes metadieéticas);

Terceiro: pelo retomar das soluções que inicialmente correspondiam à normalidade, complementando-as com novos elementos (exemplo: retomar o pouco contraste lumínico, as sombras suaves, composição equilibrada, mas desta vez com predomínio

de alguma cor, ou aumento da vibrância e saturação da cor, ou uma imagem mais esbatida)

Vejamos como se pode verificar o funcionamento narrativo no tratamento da profundidade da imagem (através do controlo da perspetiva) dentro da Narrativa Visual em relação com a estrutura do argumento.

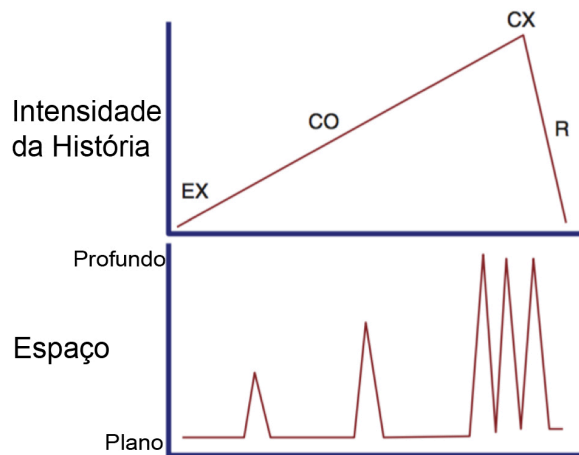


Figura 12 – gráficos intensidade x duração (BLOCK, 2005: 239)

No gráfico superior da Figura 12 vemos a tensão da história no eixo vertical e a duração no eixo horizontal, e observamos que aquando a exposição (EX) a intensidade está baixa, mas entrando no segundo ato de conflito (CO) a mesma vai aumentando até atingir o máximo no clímax (CX), para de seguida retomar um nível mais baixo aquando a resolução do filme. Esta é a lógica da estrutura narrativa clássica, simplificada neste gráfico para efeitos de visualização.

No gráfico inferior da Figura 12 temos representado no eixo vertical a profundidade da imagem, sendo que um nível baixo corresponde a uma imagem plana, bidimensional (Fig.13), e um nível alto a uma imagem com muita profundidade, tridimensional (Fig.14).



Figura 23 - Exemplo de imagem plana bidimensional



Figura 14 - Exemplo de imagem profunda tridimensional

Observamos que aquando a exposição do filme (EX) as imagens não têm profundidade, ou seja, o filme está desde logo a estabelecer que o recurso a imagens planas corresponderá a momentos da história de menor intensidade, facto que é confirmado aquando o primeiro ponto de viragem, onde verificamos que surgem imagens, por contraste com as anteriores, com alguma profundidade de imagem. Assim, através de um recurso visual, o Realizador reforça a ideia de que algo mudou na história e que estamos perante um momento de tensão. De seguida, a entrar no segundo ato do filme, as imagens voltam a ser caracterizadas pela falta de profundidade de imagem. Aquando o ponto médio (momento de tensão narrativa) volta-se a verificar uma maior profundidade nas imagens. A partir daqui e uma vez que já foi inculcido no público a expectativa de associar imagens com muita profundidade a momentos de viragem na narrativa, a manipulação da mesma vai gerar expectativa no espectador. Verificamos que momentos antes do Clímax do filme as imagens ganham novamente profundidade, criando desde logo uma expectativa no público em que algo vai acontecer que vai alterar novamente o rumo da história.

Este é um exemplo de como podemos observar o funcionamento da Narrativa Visual, mais adiante iremos aprofundar os restantes recursos visuais que o Diretor de Fotografia tem ao seu dispor para construir a Narrativa Visual.

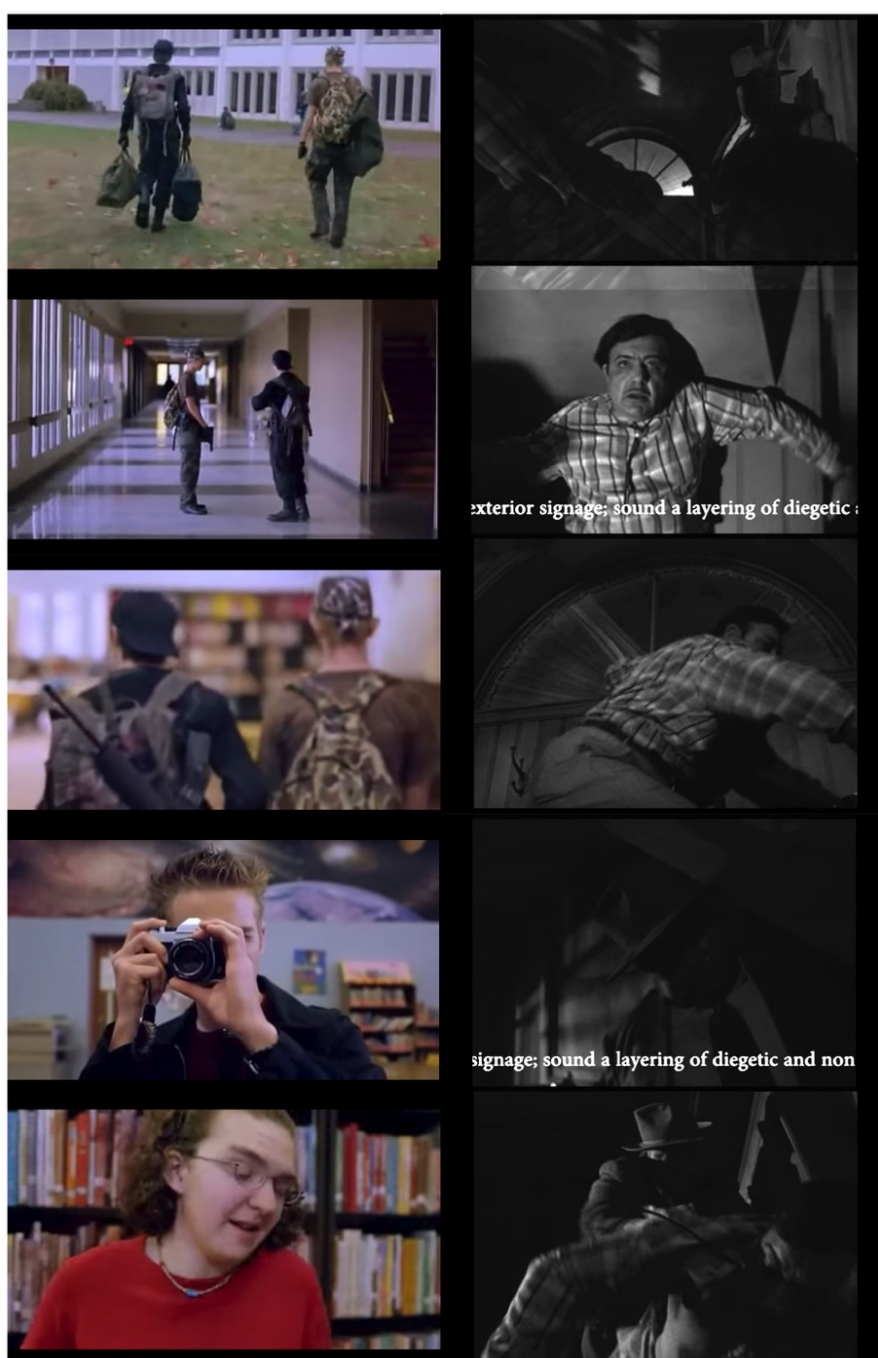
De notar que o este tratamento pode ser feito também de forma inversa, estabelecendo que os momentos de menor intensidade narrativa serão acompanhados por imagens muito profundas e os momentos mais tensos por imagens planas. Tudo depende daquilo que o Diretor de Fotografia e o Realizador estabelecerem inicialmente, uma vez que o processo associativo do espectador vai automaticamente reconhecer e fazer corresponder certas soluções visuais a determinadas expectativas ou momentos de tensão narrativa (BLOCK, 2008: 4)

Um filme tem que se construir de dentro para fora: tem que pressupor que o espectador não tem conhecimento de quaisquer convenções da linguagem cinematográfica, então, tem que lhe apresentar e explicar o funcionamento da sua própria linguagem (MARTIN, 34: 2005), mesmo que o realizador se aproprie de determinado conjunto de características que correspondem a determinados “movimentos” ou “escolas” ou “estilos” cinematográficos:

“The visual exposition can set up the visual structure for all the basic visual components. Any visual component can be assigned to almost any emotion, mood, situation, or character trait. Define the meaning of a visual component in the exposition in the same way that the exposition defines the personality of characters, situations, and locations in any story.” (BLOCK, 2008: 234)

Imaginemos que em determinado estilo está convencionado que o recurso a composições ricas em diagonais, a sombras muito riscadas, a uma imagem muito contrastada e a pouca profundidade de campo são soluções visuais que correspondem a momentos narrativas de “ameaça”, de grande tensão. Ora, um outro filme pode ter uma lógica oposta, pode inclusive fazer corresponder as mesmas soluções visuais a momentos de menor “ameaça” e tensão narrativa. Comparemos duas cenas de grande tensão narrativa dos filmes “Touch of Evil” (1958) de Orson Welles “Elephant” (2003) de Gus Van Sant:

Figura 15 – Frames de “Elephant” (coluna da esquerda) e Frames de “Touch of Evil” (coluna da direita)



Colocando de lado as questões sobre a cor, uma vez que um filme é a cores e outro a preto e branco, observamos dois tratamentos cinematográficos completamente distintos e, naturalmente, com objetivos completamente diferentes, embora em ambos esteja retratada uma cena de homicídio, logo, de grande tensão narrativa.

Welles, perfeita e genialmente clássico nas suas soluções cinematográficas recorre a uma iluminação chamada de *low-key* (técnica recorrente nos filmes do Cinema Noir Americano) para filmar a cena em que o corrupto Detetive Hank, alcoolizado, trai e assassina o seu parceiro Grandi no quarto de motel de Susie, que se encontra drogada e adormecida, de forma a plantar evidências que levarão à sua incriminação, e conseqüentemente, a denegrir o estatuto do seu marido, Vargas.

A iluminação *low-key* é caracterizada pelo recurso a apenas uma fonte de luz, criando sombras muito duras e um grande contraste entre as áreas iluminadas e aquelas que não recebem luz, sugerindo assim uma atmosfera tenebrosa onde a leitura do espaço e das expressões dos personagens se torna dificultada. Nesta cena esta atmosfera tensa é ainda mais reforçada pelo facto da única fonte de luz ir sofrendo lentamente diminuições e aumentos de intensidade, servindo de metáfora visual para a condição embriagada e alienada de Hank e para o aspeto sigiloso em que o assassinato foi cometido, uma vez que, além da inconsciente Susie, não há testemunhas.

Para induzir ainda mais tensão no espectador Welles recorre a um tratamento muito expressivo da composição, marcada pela organização de fortes linhas diagonais criadas pela luz e pelos pontos de vista picados e contrapicados da câmara em relação ao espaço e aos personagens.

Este tratamento visual (grande contraste, apenas uma fonte de luz, diagonais fortes) repete-se em vários momentos onde tensão narrativa também é elevada. Por oposição, nos momentos onde a tensão narrativa é mais baixa verifica-se um diferente tratamento da luz e da composição, caracterizado pelo recurso a várias fontes de luz (tornando assim a imagem mais clara e menos contrastada), e a uma composição mais equilibrada e geométrica, como verificamos na cena em que Susie chega ao hotel e conhece o guarda noturno (fig.16):



Figura 16 – Frames de Susie em “Touch of Evil”

Por oposição, o filme “Elephant” de Gus Van Sant não partilha a lógica expressiva de Welles em “Touch of Evil” no que respeita ao tratamento do contraste e da composição. Pelo contrário, utiliza uma lógica quase inversa, uma vez que nos momentos de maior tensão narrativa parece haver uma deliberada falta de expressividade (quando comparado com “Touch of Evil”) no tratamento da Cinematografia, como verificamos nos frames da cena da Figura 15.

Para filmar a cena de maior tensão narrativa do filme, em que os jovens Eric e Dylan entram na escola para dar início ao ataque que matará 12 alunos e um professor na Columbine High School, próximo do final, observamos, em total desacordo com Touch of Evil, composições equilibradas ricas em linhas paralelas, baixo contraste, enquadramentos ao nível dos olhos não picados ou contra picadas e planos amplos.

Assim, a potência dialética da cinematografia resulta precisamente da “frieza” com que Van Sant aborda a Cinematografia desta cena, orientando a leitura para a dimensão psicológica dos personagens que transmitem uma total indiferença perante os horrores que estão prestes a cometer, perante a dor que tal provocará para os familiares das vítimas, e perante o facto de terem acordado suicidar-se no final do ato.

Através da comparação destas duas cenas percebemos que diferentes soluções cinematográficas podem ser usadas para criar um efeito de tensão e expectativa, tornando-se claro o potencial expressivo do Cinema.

Posto isto, é possível identificar diferentes funcionamentos da narrativa visual. Este ensaio ocupar-se-á com a Narrativa Visual no Cinema de Ficção, no entanto há produtos

audiovisuais com estratégias visuais diferentes daquelas do Cinema de ficção, embora todas partam do mesmo princípio, nomeadamente o de perceber os diferentes elementos de controlo expressivo dentro da Cinematografia e geri-los conforme o objetivo comunicacional do produto audiovisual em causa.

No Cinema de Ficção podemos dizer que a Narrativa Visual do filme funciona em concordância com o desenrolar da história, isto é, momentos de maior tensão ao nível da história corresponderão a um efeito análogo no tratamento da expressividade da Cinematografia sendo que o objetivo principal da mesma reside na manipulação da relação emocional e intelectual que o espectador vai estabelecendo com a ação.

Já em peças jornalísticas de reportagem, uma vez que se busca máxima transparência na veiculação da informação, o objetivo do Operador de Câmara é oposto ao do Diretor de Fotografia no cinema, deve procurar manter os níveis de expressividade do tratamento da sua imagem no mínimo, para não permitir qualquer potencial polissémico ou ambíguo que induza interpretações no público que possam comprometer a transparência da informação.

O programa No Comment da Euronews é o perfeito exemplo deste tipo de Narrativa Visual. Este programa de natureza jornalística tem como premissa mostrar acontecimentos que estão atualmente no cerne da discussão mediática global. Contudo, estes acontecimentos são representados da forma mais transparente e o menos manipulada possível para que o espectador seja confrontado com a crueza da sua factualidade, sem estar sujeito a qualquer tipo de leitura ou opinião sugerida através do tratamento expressivo da Cinematografia. É um exemplo de utilização de uma estratégia visual constituída por certo número de códigos que permitam a maior “transparência” possível, procurando eliminar ao máximo qualquer intencionalidade estética que possa distorcer as qualidades factuais de determinado acontecimento.

A Narrativa Visual pode, por último, funcionar como um elemento autónomo da própria narrativa, isto é, um elemento cujas alterações ao nível da sua expressividade ao longo do tempo fílmico não estão subordinadas à história do filme, mas obedecem a uma lógica externa, uma lógica experimental. Esta abordagem verifica-se sobretudo no Cinema Experimental, cujas premissas são puramente estéticas.

O Conceito de Narrativa Visual não se encerra num âmbito audiovisual, pode verificar-se também na Banda Desenhada:



Figura 17 – Páginas 11 e 12 da banda desenhada “Hunter” de Darwyn Cooke

Nestas duas páginas da banda desenhada “The Hunter” de Richard Stark Parker, adaptada e ilustrada por Darwyn Cooke, observamos que a composição gráfica da imagem assume uma função narrativa: Apesar de não haver qualquer recurso a diálogos ou a legendas, a sua Narrativa Visual é suficientemente forte para desde logo, além de nos apresentar o universo físico onde a história se vai desenrolar, nos traçar o complexo e conturbado perfil psicológico deste personagem desconhecido que irrompe por Nova Iorque adentro em busca de vingança. Isto é conseguido através do recurso a elementos diegéticos simbólicos (como a expressão de medo da mulher no carro ao ver o personagem e a placa “cant sleep?”) mas também do tratamento expressivo da composição, do ponto de vista, do fora de campo e do contraste.

De notar também a utilização de um recurso expressivo fundamental, a metáfora visual, que podemos observar na última imagem da página 11 (Fig. 17), onde o contraste criado entre a direção da multidão e o personagem principal a andar no sentido oposto imediata mas subtilmente sugere ao leitor a atitude desviante e radical do personagem principal, reforçado pela duas linhas verticais fortes criadas pelos prédios que parecem isolá-lo do resto da multidão.

A metáfora visual é uma solução cinematográfica recorrente e eficiente para, em adição à descrição da realidade factual dos acontecimentos filmados, se adicionar novas camadas de significados, tornando assim a experiência Cinematográfica mais rica.

Observemos frames da cena de abertura do filme “Apocalypse Now” de Francis Ford Coppola:

A sequência inicial que abre a obra-prima de Coppola é um excelente exemplo onde a utilização expressiva da fotografia e da montagem cumprem uma função narrativa, servindo neste caso, simultaneamente, como metáfora para a passagem do tempo (através dos



crossfades) e ainda como metáfora para a conturbada condição psicológica do personagem protagonizado por Martin Sheen que, induzido pelo som da ventoinha de teto, acorda de um sonho com helicópteros (através do contraste súbito entre os verdes e azuis e os vermelhos e castanhos da floresta a ser bombardeada, da luz dura na sua cara deixando uma grande área escura ao seu lado, a disposição invertida do seu rosto, e as linhas expressivas da composição do plano da ventoinha, fortemente marcada por diagonais). É notável como nestes primeiros 4 minutos, sem recurso a diálogos, Coppola consegue apresentar o contexto geográfico, lançar a temática do filme, e ainda apresentar o personagem e a sua conturbada condição psicológica.

Figura 18 – Frames da Sequência inicial de “Apocalypse Now”

1.5 O Diretor de Fotografia

O termo Cinematografia tem as suas raízes na Grécia antiga, remetendo para a “escrita com movimento” (*Kinema* “movimento”; *Graphein* “escrita”):

“(Cinematography) is the process of taking ideas, actions, emotional subtext, tone and all other forms of non-verbal communication and rendering them in visual terms.”
(BROWN, 2012: 2)

O Diretor de Fotografia⁵ é o chefe do Departamento de Imagem de uma produção cinematográfica, estando assim responsável por orientar e transmitir a todos os restantes membros do departamento de imagem, desde o Operador de Câmara, passando pelo Chefe Maquinista, até ao Chefe Eletricista, as necessidades técnicas que a filmagem de cada plano implicam, garantindo que as mesmas são satisfeitas com a maior eficácia possível.

Além de participar, juntamente com o Realizador, no processo de conceptualização de toda a dimensão visual do filme - desde discussão de cenários e guarda roupa, passando pela *découpage* de cada cena do guião, até ao “tom” e “ambiente” do filme - o Diretor de Fotografia é responsável por antever e preparar todas as soluções técnicas e recursos necessário para a captura das imagens para o filme, assegurando a sua praticabilidade, eficácia e qualidade artística, de forma a, dentro das possibilidades orçamentais ou dos possíveis recursos de produção, estarem asseguradas as condições suficientes para criar as imagens mais adequadas para o filme, fazendo-as corresponder ao máximo áquilo que foi previamente conceptualizado.

Muitos Realizadores têm ideias novas no set aquando as filmagens, inspirados pela representação dos atores ou algum elemento que previamente lhes escapara à atenção, mas que, naquele momento, os inspira a achar novas soluções e improvisar novos planos. Assim, o Diretor de Fotografia deve ter a experiência e sensibilidade necessárias para estar preparado a rapidamente e com os recursos disponíveis, achar as melhores soluções para materializar a vontade do Realizador, orientando os seus colegas de departamento com a máxima eficácia.

Além do seu trabalho próximo com o Realizador, o Diretor de Fotografia também é responsável o membro do Departamento de Imagem responsável por comunicar com o Diretor de Arte, o Chefe de Produção, e os departamentos de Maquilhagem, Guarda Roupa e Efeitos

⁵ Na América do Norte utiliza-se o termo *Cinematographer*, podendo ser também chamado de Cinematógrafo, embora este termo remeta também para o dispositivo de registo cinematográfico desenvolvido pelos irmãos Lumière no final do Séc. XIX

Especiais, uma vez que todos estes departamentos estão a trabalhar com elementos que irão integrar a imagem do filme. O Diretor de Fotografia deve comunicar a cada departamento as especificidades da execução de cada plano, assegurando que não irão surgir problemas técnicos a meio da filmagem.

São da responsabilidade do Diretor de Fotografia a escolha da câmara, do tipo de filme (no caso de ser película), das objetivas, luzes, filtros, e todos os acessórios e suportes que serão utilizados pelo departamento de imagem. É ainda o responsável pela composição visual do enquadramento com base nas ideias e intenções do Realizador, pela produção dos esquemas de iluminação, pela verificação do correto funcionamento de todas as luzes aquando as filmagens, pela medição e controlo da exposição. Em alguns casos em que a equipa é constituída por um número reduzido de pessoas, compete também ao Diretor de Fotografia assegurar que a cena foi coberta com eficácia, isto é, se foram filmados planos suficientes que cubram toda a ação, verificar que não há erros ou problemas de continuidade como quebras da regra dos 180° ou falta de raccord pela disposição dos objetos.

1.6 A Narrativa Visual no Cinema Monocromático

Apesar da vasta maioria dos filmes produzidos na atualidade serem a cores, apesar da oferta de câmaras digitais a cores dominar o mercado (salvo reduzidíssimas exceções⁶), e ainda apesar do mais pioneiro estado da arte acontecer no campo da ciência e tecnologia da cor no que respeita sensores fotográficos e cinematográficos fotossensíveis, monitores e projetores, muitos realizadores continuam a eleger o médium preto e branco para os seus filmes.

Existe uma opinião virtualmente unânime entre os Diretores de Fotografia em reconhecer que filmar a Preto e Branco é uma experiência pela qual qualquer aspirante Diretor de Fotografia ou Fotógrafo deve passar, da mesma forma que todos os músicos clássicos devem ter estudado em algum momento do seu percurso repertório Barroco de Bach, por se constituírem como os alicerces a partir dos quais tudo o resto se desenvolveu, e por conterem em si os princípios mais básicos e fundamentais da composição visual e musical.

É importante perceber que implicações é que o Preto e Branco tem na manutenção da relação emocional e intelectual do espectador com o filme, percebendo como é que na ausência de um elemento potencialmente emocional, envolvente, e poético, como é a cor, o Realizador e o Diretor de Fotografia abordam o seu trabalho:

O registo a Preto e Branco, estando mais concentrado na Luz e na Composição (os elementos primários essenciais da linguagem cinematográfica), tornam o médium cinematográfico, de acordo o prestigiado Diretor de Fotografia Roger Deakins, numa *mais eficiente e direta forma de comunicação*⁷. Muitos Diretores de Fotografia concordam que muitas vezes a cor, dada a ambiguidade da sua interpretação e o seu potencial “poetisante” e polissémico, é um elemento que pode dificultar a leitura do plano⁸, uma vez que o espectador tem que filtrar mais uma camada significativa da Cinematografia.

Assim, muitos realizadores optam pelo Preto e Branco para concentrar a atenção do espectador na Composição, na Iluminação e na Mise en Scène, tornando ainda mais claras

⁶ A Red, empresa de produção de câmaras de cinema digitais Americana, lançou em 2012 uma câmara com um sensor constituído apenas por uma camada de pixels sem o filtro colorido de Bayer, tornando-a assim na primeira câmara de cinema digital a filmar preto e branco nativamente. Em 2012 também a empresa de produção de câmaras fotográficas Alemã Leica lançou a primeira câmara fotográfica digital com um sensor monocromático. Uma vez que se reduz o número de camadas e filtros do sensor pelos quais a luz tem que atravessar antes de atingir os pixels fotossensíveis, verifica-se um considerável aumento na resolução e definição da imagem, uma melhorada relação de ruído-sensibilidade, assim como uma mais eficiente gestão energética e simplificação do processamento interno da câmara.

⁷ Roger Deakins em entrevista sobre a Cinematografia de “The Man Who Wasn’t There” (2001) de Ethan e Joel Coen. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0DStM9TV1jE> ultimo acesso no dia 19 de Setembro de 2016

⁸ Idem

as suas intenções cinematográficas e evitando potenciais distrações no público que não servem os objetivos da história.

Além de motivos de ordem artística, há também implicações e características técnicas que se podem revelar uma mais valia em determinadas produções optar pelo médium Preto e Branco: Antes de mais, o custo de produção e revelação de película cinematográfica monocromática é consideravelmente mais barata que a película cinematográfica a cores, daí que os filmes de série B dos anos 30 e 40 sejam filmados a preto e branco, assim como os primeiros filmes de novos Realizadores. Apesar de, em alguns workflows digitais, filmes a preto e branco exigirem o trabalho de um Colorista, o trabalho do mesmo torna-se muito mais simplificado, o que, por sua vez, poderá aumentar a eficiência do trabalho, reduzindo as necessidades e tempo de pós-produção. O fato de ser mais barato filmar a Preto e Branco também contribuiu para a associação do mesmo a simultaneamente, uma “estética desviante”, e uma “estética atual e moderna” (DIMENBERG, 2004: 11)

Sobre o fenómeno Noir, o autor Edward Dimenberg diz que o mesmo registou e simultaneamente participou nas manifestações psíquicas e culturais da modernidade tardia. Numa altura onde o technicolor e o widescreen eram sinónimos de prestígio, o preto e branco do filme noir e o seu lado série B ocupavam um estatuto marginal. Daí que mais tarde, com a grande proliferação do cinema e das televisões a cores, o Preto e Branco era considerado “obsoleto”, “fora de moda”, mas por outro lado, como nota Edward Dimenberg, o Film Noir, pela sua condição marginalizada, foi de enorme importância para a compreensão da cultura pós-guerra dos anos 30 e 40, explorando os lados mais negros da psique humana e da *psicogeografia*⁹ da cidade industrializada (DIMENBERG, 2004: 11):

“A beneficiary of innovations that permitted greater location cinematography, film noir revealed spatialities also evident in other forms of post-war culture (...) a privileged vehicle for registering the vicissitudes of urban modernity, film noir needs to be grasped not simply as a body of films but as a set of representational conventions and spatial tropes, including the systematic elision of color from the representation of urban actuality.” (DIMENBERG, 2004: 12)

⁹ O termo “Psicogeografia da Cidade”, presente no livro “A Sociedade do Espectáculo” de Guy Debord, remete para o conceito de “Deriva” desenvolvido e praticado pela corrente Situacionista Francesa do Séc. XX, que consistia no acto de vaguear pela cidade sem destino, deixando que a própria geografia da cidade e das ruas os guiassem, o que originou o termo “Psicogeografia da Cidade”, que podemos entender como a “dialética” da cidade e do espaço público. De notar que, em contextos urbanos em proliferação, foram os Realizadores do Film Noir quem mais explorou os novos e mais negros espaços urbanos.

No seu último filme a preto e branco “The Man Who Wasn’t There” (2001), Roger Deakins inspirou-se e apropriou-se de alguns elementos estilísticos da estética dos filmes Noir dos anos 40, como o recurso a iluminação low key nas cenas de maior tensão, criando ambientes *chiaroscuro*, grande enfoque na composição da imagem e dos fundos para a passagem de ideias e sugestões ao nível do “ambiente” do filme e condição psicológica dos personagens, a progressão da expressividade da iluminação ao longo do filme, que inicialmente estabelece ambientes claros amplos compostos por linhas paralelas harmoniosamente organizadas de acordo com as regras clássicas da composição, como a regra dos terços e a proporção áurea. O filme tem um notável trabalho de Cinematografia, sendo que a câmara, a iluminação e a composição assumem nitidamente papéis narrativos fundamentais para o funcionamento da história e para a descrição dos perfis psicológicos dos personagens, como observamos nos frames seguintes (Fig. 19).

Na cena de abertura do filme, a composição do plano do chefe do estabelecimento cria um grande contraste com a composição do plano do personagem principal, sendo que ambas refletem e sugerem visualmente a personalidade de cada um:



Figura 19 – Utilização da composição como elemento cinematográfico sugestivo da personalidade de cada personagem em “The Man Who Wasn’t There”

A composição do plano do gerente, à esquerda, é bastante dinâmica e rica, além de ter mais elementos diegéticos de direção de arte é marcada pela utilização de várias linhas horizontais, linhas que direcionam o olhar para o centro do enquadramento e ajudam também a uma maior e mais clara perceção espacial. Por oposição, a composição do plano que

introduz o personagem de Ed, precisamente para sugerir a sua personalidade mais fechada, solitária e desinteressante - ao contrário do gerente que é um homem culto, dinâmico, bom conversador e admirado pelos seus clientes - é marcada por uma composição deliberadamente pobre, composta por fortes linhas verticais, que criam um certo peso e verticalidade no personagem de Ed; não há a mesma riqueza de elementos da direção arte, reforçando a dimensão um quanto banal e marginalizada de Ed; a perceção espacial é menor e menos clara uma vez que não há linhas que sugerem profundidade nem elementos diegéticos entre os dois planos da imagem (o 1º plano de Ed e o 2º plano da parede).

O “Cavalo de Turim” (2011) de Béla Tarr exemplifica perfeitamente a noção de Narrativa Visual ao nível da transformação da expressividade da luz ao longo do filme. O filme retrata a rotina de um dono de um cavalo e a sua filha que vivem numa casa numa localização remota indefinida. O filme afigura-se como um grande e lento “crescendo” de intensidade cinematográfica, onde a sujeição dos personagens à passagem indiferente do tempo e a



Figura 20 - Progressão da Expressividade da Iluminação em "O Cavalo de Turim" de Béla Tarr

impossibilidade de abandonarem aquela terra se afiguram como a principal intriga. Apesar da rotina dos Personagens não sofrer consideráveis alterações, o tratamento da cinematografia vai-se transformando e ficando lentamente mais obscuro e tenebroso (Fig.20), sugerindo que, de facto, algo está a acontecer, apesar de transcender a compreensão dos personagens.

2 – Curta-Metragem “Fantasmas”

2.1 Inspiração

Desde cedo, em conversa com o Realizador, que concordámos que um filme é tão mais eficaz e cativante quanto mais a sua dimensão visual assumir uma função narrativa. Assim, quisemos levar isto ao extremo e fazer um filme sem diálogos, onde a potência significativa da montagem aliada a um tratamento fotográfico expressivo seriam os principais condutores narrativos da história. Esta premissa, enquanto aspirante Diretor de Fotografia, afigurou-se como um terreno fértil para investigação e experimentação.

Na mesma altura descobri uma banda desenhada do autor Darwin Cooke adaptada do primeiro romance do autor Richard Stark Parker “Hunter” que me motivou ainda mais para a ideia de fazer uma curta-metragem sem diálogos que hibridizasse o gênero de crime com thriller psicológico. É notável como as primeiras 12 páginas da banda desenhada, sem recurso a qualquer diálogo, conseguem apresentar e traçar o complexo perfil psicológico do personagem principal, assim como o seu objetivo.

Visualizei juntamente com o Realizador filmes a Preto e Branco como “The Following” de Christopher Nolan, “La Jetée” de Chris Marker, “Ascenseur pour l’échafaud” de Louis Malle, e revisitamos Orson Welles com “Citizen Kane” e “Touch of Evil”. Na mesma altura o Realizador apresentou-me o rascunho de uma ideia que teve, livremente inspirada no universo do livro “A Trilogia de Nova York” de Paul Auster, mais precisamente na segunda história “Fantasmas”, claramente dentro do gênero de suspense/crime que nos tinha entusiasmado. Assim, uma vez que a dimensão visual seria então uma componente fundamental da narrativa, começamos a trabalhar conjuntamente na escrita do guião.

2.2 – Resumo da História

“Fantasmas”, conta-nos a história de um Detetive Privado (Manuel Mozos) que se vê envolvido num caso misterioso que o consome e inquieta:

Através de uma carta o Detetive é contratado para se mudar para um apartamento previamente alugado a partir do qual deve espiar um determinado Suspeito (Eloy Monteiro) que mora no prédio em frente. A sua missão consistirá em observar e seguir o Suspeito para todo o lado, entregando relatórios semanais com atividade do mesmo detalhada, relatórios esses que deve depositar num cacifo designado numa estação de metro onde terá à sua espera pagamentos em dinheiro vivo. Apesar de não saber quem é o seu cliente nem ter quaisquer detalhes sobre o Suspeito ou mesmo conhecimento do propósito de tal investigação o Detetive aceita o caso e muda-se para a sua nova casa.

O Suspeito é um homem na casa dos 70 anos, misteriosamente banal: a sua rotina baseia-se em idas a cafés, ao cinema, passeios pelo parque e escrever horas a fio na sua máquina de escrever em casa, nunca contactando com ninguém nem levantando qualquer suspeita sobre a sua atividade.

O tempo passa-se, e confrontado com rotinas matemáticas e comportamento perfeitamente insuspeito do Suspeito o Detetive vai sendo subtraído a uma posição voyeurista, especulativa. Como não tem acesso a qualquer informação nem ao conteúdo das páginas que o Suspeito escreve em casa, o Detetive começa a formular algumas ideias e paranoias: talvez o homem que investiga é o seu próprio cliente, talvez o homem seja apenas um isco para o distrair de um outro caso mais importante, talvez ele próprio esteja a ser alvo de uma investigação ou teste.

O filme, no plano temático, pretende refletir sobre a tendência humana para a criação de interpretações que servem os seus próprios sentimentos e ansiedades, sobre como quando subtraído a uma posição sedentárias e com falta de “propósitos” o Homem se dá à especulação, ao ponto das suas interpretações do mundo transcenderem, em certa medida, a própria realidade.

O Detetive, inquieto com o facto do caso não se desenvolver, começa a suspeitar de tudo o que vê: Um homem misterioso (Jorge Paupério) observa-o a seguir o Suspeito, que por sua vez parece também ficar incomodado com a presença deste homem misterioso; repara que o Suspeito tem em casa envelopes muito semelhantes aos que recebe com os pagamentos; repara numa câmara de vigilância a apontar de forma suspeita no seu sentido enquanto vai ao cacifo fazer a troca do relatório pelo dinheiro. Estes acontecimentos, apesar

de perfeitamente normais, são interpretados pelo Detetive como pistas para aquilo que poderá ser uma conspiração contra si.

Absorvido pela ideia de que ele próprio está a ser perseguido o Detetive resolve infiltrar-se em casa do Suspeito. Prestes a aceder ao conteúdo das páginas que o Suspeito tão religiosamente escrevia, o Detetive é surpreendido pela sua presença. Aí, o mais insólito acontece: o Suspeito passa uma arma para a mão do Detetive e desafia-o a terminar o caso.

A fechar o filme, apercebemo-nos de que alguém estava a fotografar o homicídio desde casa do Detetive, apanhando-o em flagrante.

Desde logo a ideia entusiasmou-nos pelo facto de não haver uma intriga clara: Sob uma primeira impressão, o filme parecia-se resumir a um Homem a andar atrás de outro, sendo que nada concreto acontecia. Então questionávamo-nos “Como tornar isto interessante?”. Da mesma forma que no conto de Auster, o principal motivador da intriga é a deterioração da condição psicológica do Detetive. Assim detetamos um arco de transformação no Personagem do Detetive: Apresentação e início de um novo caso; confrontação com a falta de elementos suspeitos; início do processo especulativo do Detetive e degradação do seu estado psicológico; até ao final, onde os “papeis se invertem” e o Detetive passa também a ser um Suspeito daquele caso.

No entanto, necessitávamos de elementos visuais diegéticos, pequenos acontecimentos na história que potenciassem e justificassem o início da suspeita do Detetive, claros o suficiente para o espectador sentir que a história estava a avançar, sentir que os mesmos se apresentavam como sendo os momentos de viragem narrativa fundamentais, isto é, os plot points. Assim, definimos os 3 principais acontecimentos que iriam potenciar este processo catárquico no Detetive:

1º - Enquanto segue o Suspeito através de uma ponte, o Detetive repara num homem parado a observa-lo. Este homem reage ao olhar do Detetive e embaraçado retoma o seu caminho. Por coincidência ou não o Suspeito também parece ter reparado neste homem.

2º - O Detetive vê uma câmara de filmar na estação de comboios a apontar na sua direção.

3º - Depois de ter deixado uma carta com um relatório no cacifo e regressado a casa, o Detetive repara que o Suspeito chega a casa com um envelope na mão muito semelhante ao seu.

2.3 – Intenções Cinematográficas

Uma vez que os 3 acontecimentos chave anteriormente descritos se afiguravam sob uma primeira leitura como “potencialmente banais” - o Homem na Ponte poderá ser um simples e inocente transeunte, a câmara de vigilância a apontar na direção do Detetive e as cartas iguais podem ser simples coincidências – apercebi-me que teria que ser dado a cada uma destas cenas um tratamento visual expressivo o suficiente para as destacar e fazerem-se sentir perante o espectador como os principais momentos de intriga.

Uma vez que assumimos que a dimensão visual do filme (aquilo que vemos e a forma como isso é filmado) seria o principal motor narrativo do filme o storyboard foi feito simultaneamente com o guião. Definimos inclusive que no guião cada parágrafo correspondia a um plano.

Assim, as minhas intenções enquanto Diretor de Fotografia foram:

- Dar ao filme uma textura e atmosfera cativantes para o público, assumindo influências da estética dos filmes Noir;

- Recorrer a alguns clichés de género no tratamento da cinematografia de forma a familiarizar o público com o tipo de linguagem cinematográfica do filme, tornando assim as intenções de determinadas soluções expressivas mais claras;

- Despersonalizar o espaço e tempo em que a história se passa, evitando referências claras à cidade do Porto, onde foi filmado;

- Definir soluções visuais que correspondessem ao máximo às intenções artísticas do Realizador, tendo sempre em conta a eficácia narrativa das mesmas perante o público.

- Abordar todas as soluções cinematográficas tendo em conta um “arco de transformação” da Cinematografia, isto é, tendo em conta uma Narrativa Visual: Queria que a expressividade da Cinematografia fosse ditada pela intensidade da história, tornando-se assim numa espécie narrador não-verbal.

- Manipular a iluminação sem receio de criar descontinuidade ou falta de verosimilhança, desde que essa falta de verosimilhança se justificasse na medida em que correspondia a um momento de grande intensidade dramática do filme, como observamos no tratamento da luz vinda da rua nos planos que se seguem:

No frame da esquerda (Fig. 21), que corresponde a um momento de pouca tensão durante o 2º ato do filme em que o Detetive observa calmamente o Suspeito, vemos que a luz que entra pela janela risca uma sombra vertical. Por oposição, no frame da direita (Fig. 22), que corresponde a um momento de grande tensão narrativa a entrar para o 3º ato do filme, a luz da rua risca uma sombra diagonal.



Figura 21 – Frame de “Fantasmas”



Figura 22 – Frame de “Fantasmas”

Apesar de ter existido sempre uma preocupação quanto à continuidade e verosimilhança da luz no filme optei por ir quebrando a mesma gradualmente, de forma tornar a imagem cada vez mais expressiva. À medida que a história vai avançando o filme vai ficando gradualmente mais escuro e o tratamento da luz assume progressivamente uma maior expressividade. Este aumento de expressividade ao nível do tratamento da luz e da composição é feito de uma forma gradual, como se fosse um lento crescendo dramático, de forma a não distrair o espectador da história atraindo a sua atenção para algum aspeto da cinematografia. O fato destas duas cenas estarem temporalmente distantes uma da outra permite que o espectador aceite mais naturalmente a mudança de expressividade da luz, o que não aconteceria se o plano da esquerda cortasse imediatamente para o plano da direita.

3 – A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA VISUAL

3.1 – O princípio de contraste e afinidade

Uma vez que o ato de narrar visualmente é, fundamentalmente, um ato de gerir e organizar intensidades expressivas visuais ao longo do tempo fílmico, é necessário esquematizar o arsenal de recursos expressivos que o Diretor de Fotografia tem ao seu dispor, percebendo ainda de que forma ele pode mensurar níveis de expressividade no tratamento de cada um dos elementos, para que possa mais eficientemente definir que soluções visuais corresponderão a momentos de grande intensidade narrativa, e que soluções visuais distintas corresponderão a momentos de menor intensidade dramática.

Propor “mensurar” níveis de expressividade pode parecer perigoso na medida em que se está a pressupor que determinado estímulo visual vai provocar uma reação emocional e fisiológica comum a todos os humanos, o que, como já vimos anteriormente, não acontece, uma vez que um mesmo e determinado estímulo visual pode originar diferentes interpretações, dependendo do background cultural de cada espectador, assim como, uma determinada solução cinematográfica pode acompanhar tanto momentos de grande intensidade narrativa, como momentos de pouca intensidade narrativa.

No entanto esta mensuração pode acontecer utilizando o princípio de Contraste e Afinidade:

O princípio de contraste e afinidade diz-nos que aquilo que define a intensidade de uma determinada imagem é a relação de similaridade ou diferença que a mesma estabelece com as imagens que lhe antecedem e sucedem ao nível do tratamento da sua forma (BLOCK, 2008: 11):

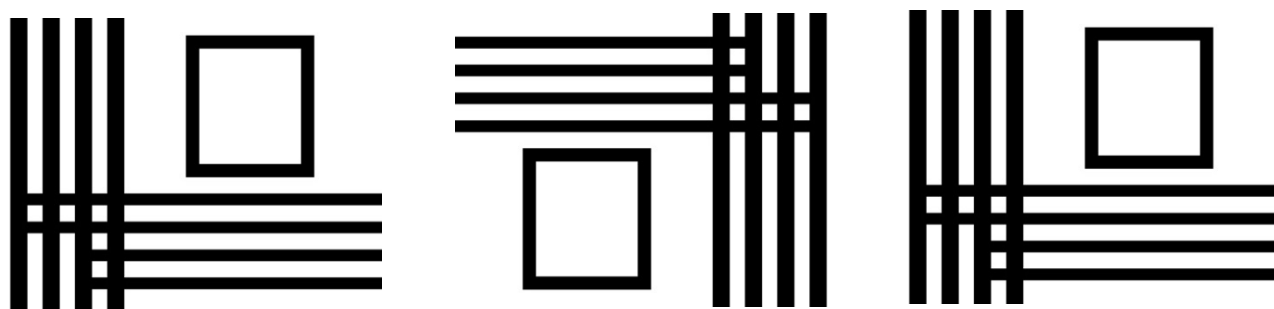


Figura 23 – Sequência ilustrativa do Princípio de Relação de Afinidade

Na sequência de imagens acima (Fig.23) observamos que as 3 imagens estabelecem entre si uma relação afinidade ao nível do tratamento da composição, logo, podemos considerar que esta sequência de imagens tem uma intensidade baixa.



Figura 24 - Ilustração do Princípio de Relação por Contraste

Nesta sequência (Fig.24) a primeira e última imagens estabelecem uma relação de contraste com a imagem central ao nível do tratamento da composição. Assim, podemos considerar que esta sequência de imagens tem uma intensidade alta.

Uma vez compreendido o princípio de contraste e afinidade, o mesmo pode ser aplicado em qualquer componente visual, dando ao Diretor de Fotografia o mais específico controlo sobre a estrutura visual, uma vez que cada plano pode ser definido por relação com a estrutura da história (BLOCK, 2008: 238):

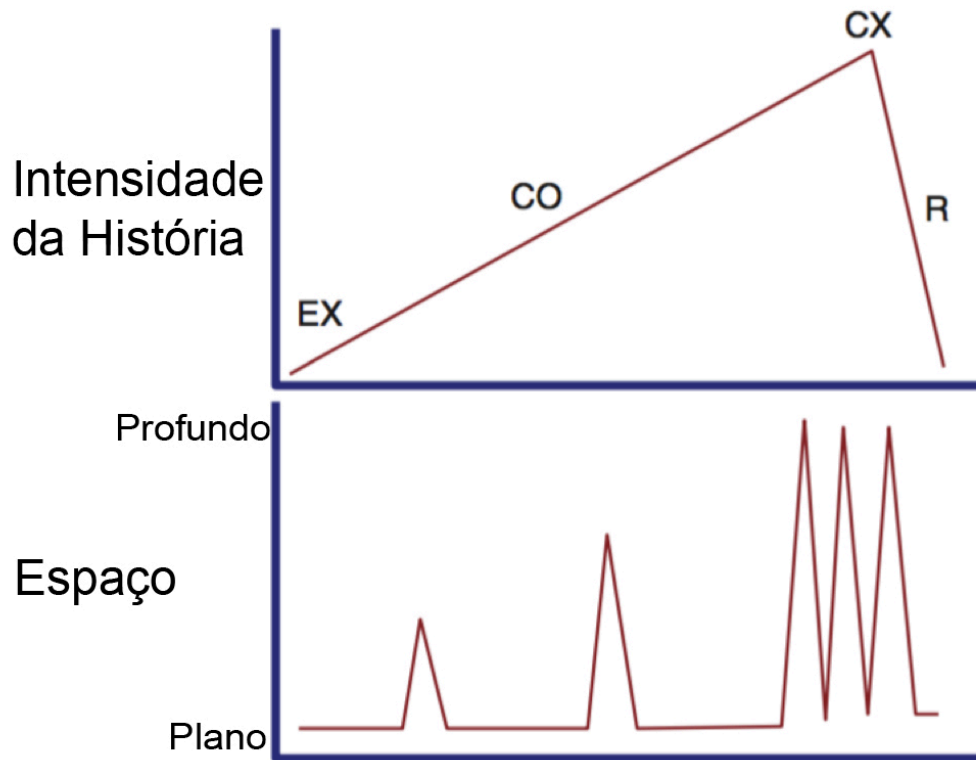


Figura 25 - Gráfico da Relação de Contraste e Afinidade ao nível da intensidade da história e da Expressividade da Cinematografia

Como o gráfico da Figura 25 nos demonstra, é possível complementar os momentos mais intensos da história (os pontos de viragem) com um tratamento mais expressivo dos elementos cinematográficos por relação de contraste e afinidade. Neste caso acontece ao nível do tratamento da profundidade da imagem, sendo que o recurso a imagens profundas vai corresponder a momentos de maior intensidade narrativa, contrastando com as imagens planas e sem profundidade que acompanham os momentos de menor intensidade narrativa.

Para complementar este exemplo, observemos uma cena do filme "Fantasmas":

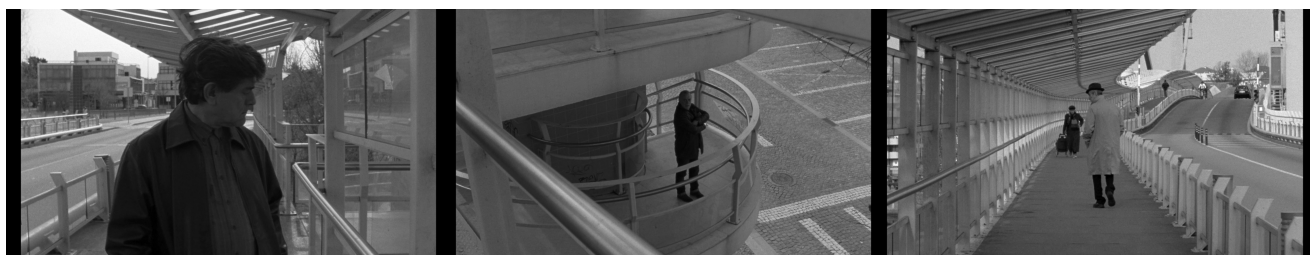


Ilustração 26 - 1º Ponto de Viragem do Filme "Fantasmas"

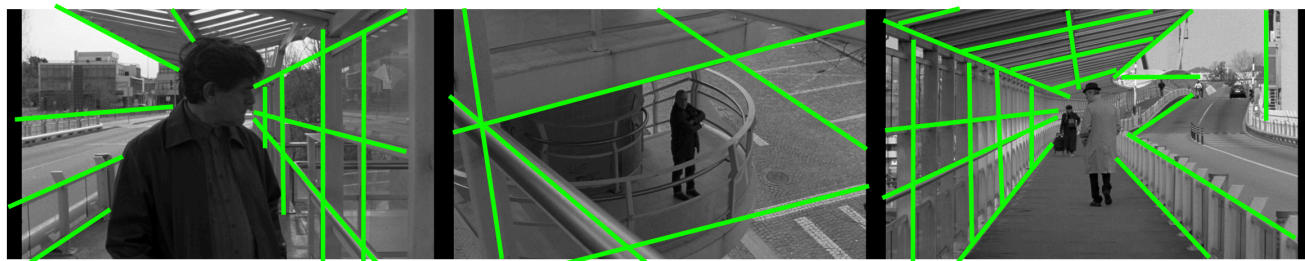


Ilustração 27 - Análise do tratamento expressivo da composição

Esta sequência corresponde ao primeiro ponto de viragem da história: O Detetive repara que um homem misterioso parece estar a segui-lo. Este é um momento narrativo de grande intensidade pois marca o início da especulação e do declínio psicológico do Detetive. Para marcar este acontecimento visualmente, recorre-se ao princípio de contraste e afinidade no tratamento da profundidade do espaço:

Ao contrário da primeira e última imagens, a imagem central não tem um ponto de fuga, assumindo uma clara relação de contraste, e, conseqüentemente, ganhando uma maior intensidade visual.

Além de acontecer este contraste ao nível do tratamento do espaço (através do controlo do ponto de fuga), o mesmo é ainda reforçado pelo contraste ao nível do tratamento do ritmo da imagem. A primeira e última imagens são constituídas por linhas convergentes e ainda linhas paralelas que criam um ritmo rápido e equilibrado. A imagem central, por contraste, é composta por linhas divergentes, tendo também um menor ritmo visual.

Nesta sequência acontece ainda outro contraste visual para reforçar ainda mais a tensão dramática. É o segundo momento do filme em que existe um movimento de câmara, nomeadamente um tilt para baixo entre a primeira e a segunda imagem.

3.2 – Os Recursos Expressivos do Diretor de Fotografia

A Iluminação e a Composição estão para o Diretor de Fotografia como o Volume está para o Escultor ou a Voz para o Cantor: constituem a parte mais fundamental do seu trabalho, são os principais recursos expressivos que tem ao seu dispor e a manipulação dos mesmos é da sua total responsabilidade.

Há vários elementos de controlo expressivo em jogo dentro da Iluminação, nomeadamente a **Direção**, a **Qualidade**, a **Intensidade**, a **Textura**, e a **Cor**. Uma vez que estamos concentrados na Cinematografia monocromática vamos colocar as questões relacionadas com a cor à margem deste ensaio¹⁰.

A **Direção** da luz é definida pela posição espacial e orientação da fonte luminosa em relação aos motivos iluminados. Assim, uma luz pode estar picada (Fig.28) – mais alta que os motivos filmados, projetando sombras em direção ao chão; contrapicada (Fig.29) – mais baixa que os motivos filmados, riscando sombras numa direção superior; ou ao mesmo nível que os motivos filmados. Pode também estar á frente, atrás ou ao lado dos motivos filmados. A direção da luz é um fator importante não só para definir as sombras que a mesma vai projetar mas também para estabelecer o ambiente da cena e complementar a cenografia. Uma luz vinda do lado ou de trás tendencialmente resultará num ambiente escuro e misterioso (BROWN, 2012: 113). A Direção da luz pode obedecer ao princípio de Contraste e Afinidade para estabelecer momentos de maior e menos expressividade (Fig.30)



Figura 28 - Luz picada em "Citizen Kane" (1941)



Figura 29 - Luz contrapicada em "Asphalt" (1929)

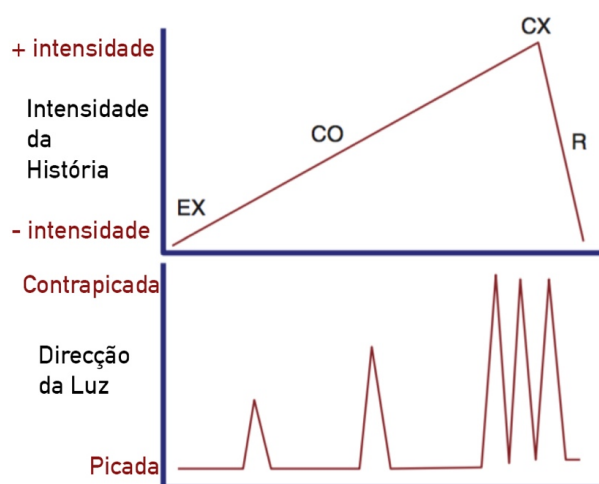


Figura 30 - Gráfico Intensidade Narrativa x Direção da Luz

¹⁰ Apesar de a cor não ter um funcionamento expressivo no Cinema monocromático, a sua manipulação é crucial para controlar o contraste da imagem, através do recurso a filtros de cor em frente à objetiva ou às fontes luminosas.

A **Qualidade** da luz é definida pela definição das sombras que projeta. Uma luz dura, uma vez que o seu nível de difusão é menor, cria sombras vincadas e definidas (Fig.31), uma luz difusa, pelo seu grande nível de difusão, cria sombras suaves (Fig.32). Também a qualidade da luz pode obedecer ao princípio de contraste e afinidade para marcar momentos de maior e menor intensidade (Fig.33)

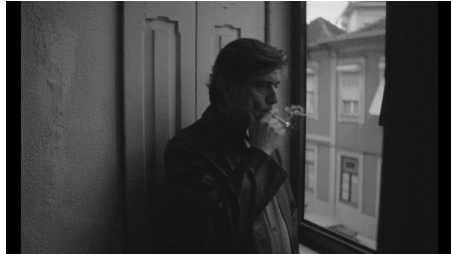


Figura 31 - Luz suave em "Fantasmas"



Figura 32 - Luz dura em "Fantasmas"

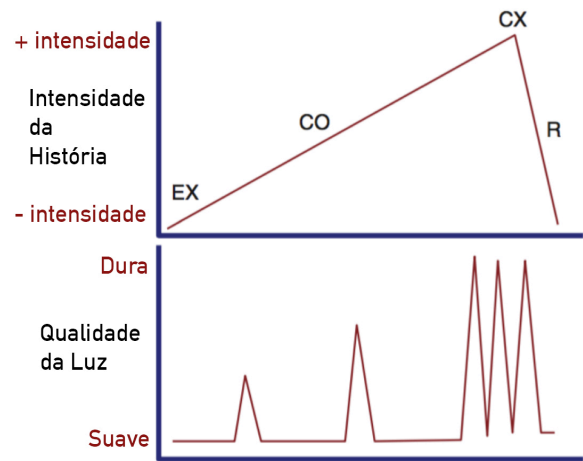


Figura 33 - Gráfico Intensidade Narrativa x Qualidade da Luz

A **Intensidade** da Luz é outro elemento de controlo expressivo no tratamento da luz. O controlo da intensidade de uma fonte de luz pode ser efetuado através da utilização de filtros de Densidade Neutra em frente à fonte de luz, através da aproximação ou afastamento da fonte de luz em relação aos motivos iluminados, através de um dimmer, ou ainda utilizando projetores de diferentes potências. No cinema a intensidade de um feixe de luz é medido em lux, e a intensidade de uma fonte luminosa é medida em candelas.

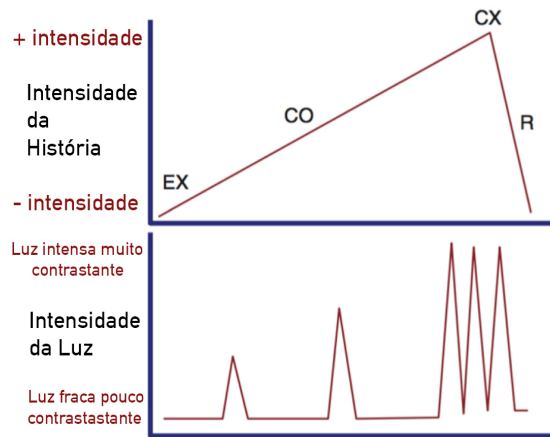


Figura 34 - Gráfico Intensidade Narrativa x Intensidade da Luz

O controlo da intensidade de cada fonte de luz é fundamental para o controlo do contraste de uma imagem. A intensidade da luz pode obedecer também ao Princípio de Contraste e Afinidade (Fig.34), estabelecendo, por exemplo, que situações de grande tensão narrativa serão acompanhadas por luzes muito intensas ou por um grande contraste entre áreas iluminadas e áreas escuras. No exemplo

abaixo (Fig.35) vemos como a intensidade da luz no rosto do Detetive vai aumentando à medida que o mesmo se aproxima da câmara, marcando assim visualmente o primeiro contacto visual que o Detetive estabelece com o Suspeito.

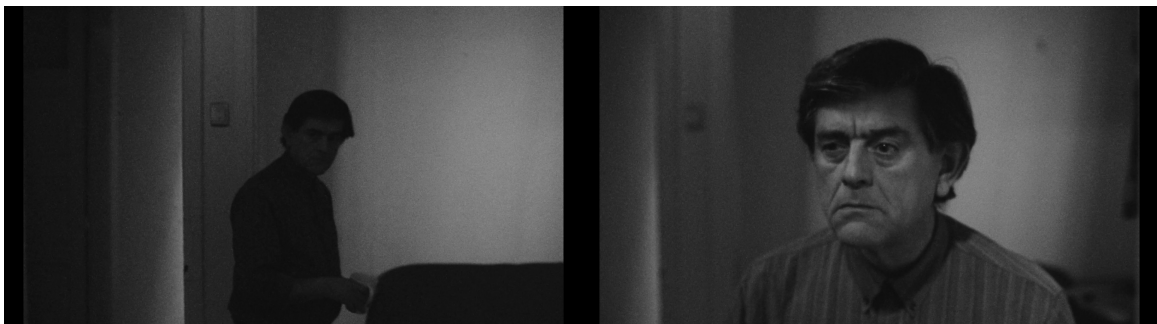


Figura 35 - Variação Da Intensidade da Luz em "Fantasmas"

A **Textura** da luz é definida pela colocação de objetos em frente à fonte de luz, que por sua vez irão alterar a forma da sombra projetada (fig.36) e a forma como a luz é percebida (Fig.37)



Figura 36 - Textura da luz em "Fantasmas"



Figura 37 - Textura da Luz em "The Man Who Wasn't There" (2001)

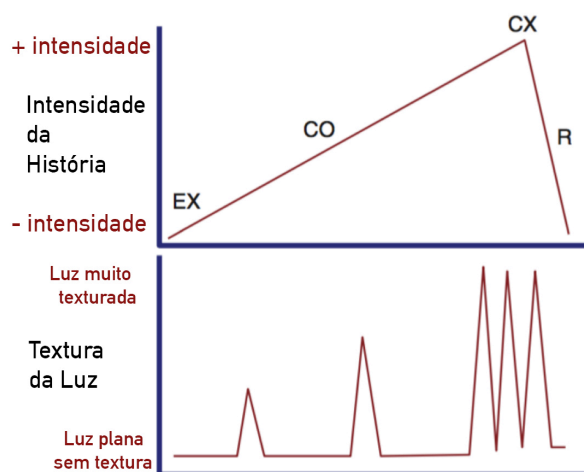


Figura 38 - Intensidade Narrativa x Textura da Luz

Da mesma forma que os anteriores elementos de controlo expressivo, também a Textura da Luz pode ter um funcionamento narrativo expressivo obedecendo ao princípio de Contraste e Afinidade (Fig. 38), estabelecendo, por exemplo, que o recurso a uma iluminação muito texturada irá acontecer em momentos de grande intensidade narrativa.

A **Composição** é o ato de organizar os vários elementos visuais dentro do enquadramento. Os elementos de controlo expressivo da composição que, enquanto Diretor de Fotografia da curta metragem “Fantasmas” manipulei foram: **Espaço, Escala, Ritmo e Movimento.**

O tratamento Cinematográfico do **Espaço** resume-se ao controlo do Ponto de Vista através da escolha da distância focal das objetivas e da posição da câmara em relação aos motivos filmados. O tratamento do espaço define se uma imagem é plana (Fig.39) ou profunda (Fig.40), e se uma composição é aberta (Fig.41) ou fechada (Fig.42).



Figura 39 - Exemplo de Imagem Plana sem pontos de fuga em “Fantasmas”



Figura 40 - Exemplo de Imagem Profunda com um ponto de fuga para onde as linhas convergem em “Fantasmas”



Figura 41 - Exemplo de Composição Fechada em “Fantasmas”



Figura 42 - Exemplo de Composição Aberta em “Fantasmas”

O tratamento do espaço pode obedecer ao Princípio de Contraste e Afinidade (Fig.43), estabelecendo, por exemplo, que cenas de grande intensidade Narrativa serão caracterizadas por uma grande profundidade de imagem e composição aberta, contrastando com as imagens planas e de composições fechadas que acompanham momentos de menor tensão.

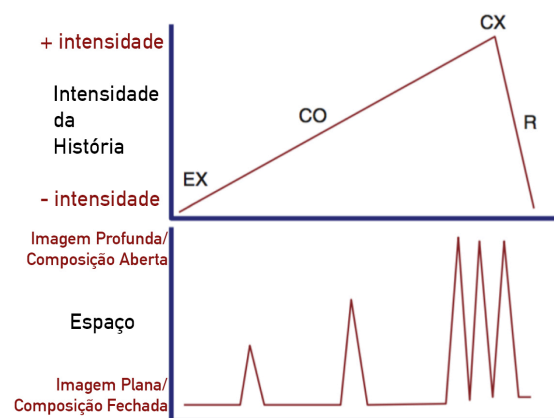


Figura 43 - Gráfico Intensidade Narrativa x Tratamento do Espaço

A **Escala** é definida pela proporção do objeto filmado em relação às margens do enquadramento e em relação aos restantes motivos e objetos em plano, sendo controlada pela distância da câmara ao motivo filmado e pela distância focal da objetiva. As várias escalas de planos têm uma nomenclatura própria, desde o Plano Geral (fig.44), passando pelo Plano Médio (fig.45), até ao Muito Grande Plano. O tratamento da escala pode igualmente obedecer ao Princípio de Contraste e Afinidade (fig.47), estabelecendo, por exemplo, que o recurso ao grande plano acontecerá aquando um momento de grande intensidade narrativa, e, por contraste, os planos gerais serão utilizados em momentos de menor tensão narrativa.



Figura 44 - Plano Geral em "Fantasmas"



Figura 45 - Plano Médio em "Fantasmas"



Figura 46 - Grande Plano em "Fantasmas"

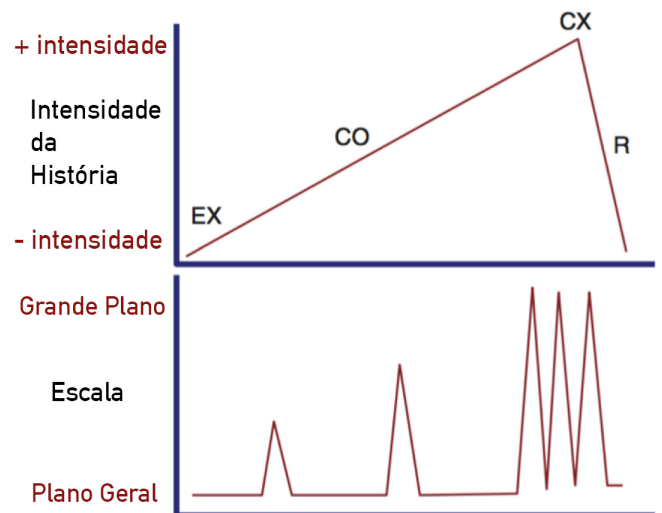


Figura 47 - Gráfico Intensidade Narrativa x Tratamento da Escala

O **Ritmo** de uma imagem é definido pela relação interna das linhas de força de uma imagem. As linhas de força de uma imagem podem-se relacionar por semelhança (fig. 48), estabelecendo um ritmo regular, ou por contraste, estabelecendo um ritmo irregular (fig. 49). O ritmo pode ainda ser mensurado de acordo com o seu número de ocorrências, sendo que uma imagem com menor número de repetições (fig.50) apresenta um ritmo menor, e, por oposição, uma imagem onde ocorrem várias repetições de determinada forma apresenta-se como uma imagem com maior ritmo (Fig.51). Como observamos na Figura 52, o tratamento do Ritmo também pode ser uma ferramenta da Narrativa Visual, obedecendo ao Princípio de Contraste e Afinidade.

Figura 48 - Exemplo de Imagem com Ritmo Regular em "Fantasmas"



Figura 50 - Exemplo de Imagem com Pouco Ritmo em "Fantasmas"



Figura 49 - Exemplo de Imagem com Ritmo Irregular em "Fantasmas"

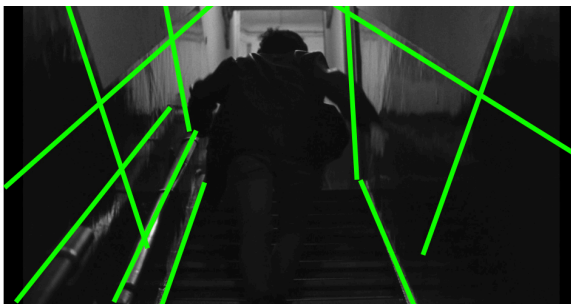


Figura 48 - Exemplo de imagem com Muito Ritmo em "Fantasmas"

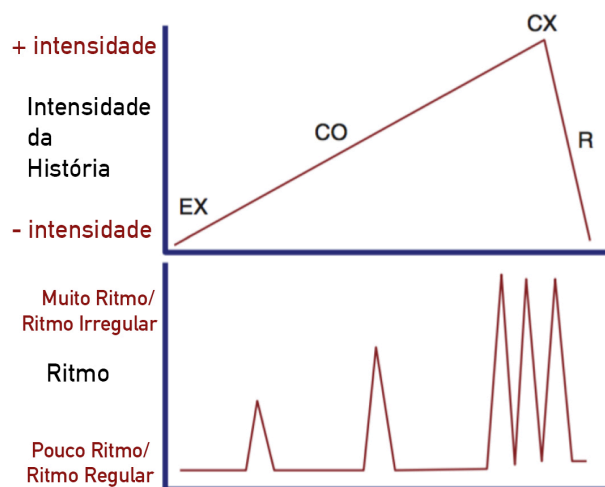
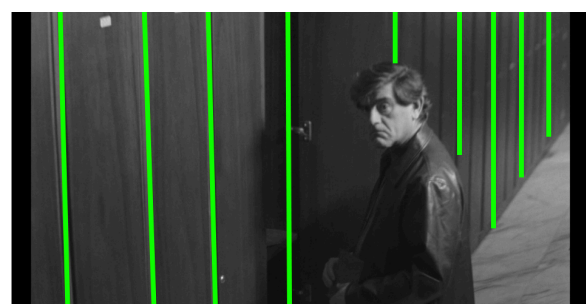


Figura 52 - Gráfico Intensidade Narrativa x Tratamento do Ritmo

O **Movimento** é definido pela movimentação e deslocação dos objetos e personagens em plano (movimento interno) e pela movimentação e deslocação da câmara em relação aos motivos filmados (movimento externo). O zoom (a alteração progressiva da distância focal da objetiva) também é considerado um movimento. A intensidade do movimento pode, respeitando o Princípio de Contraste e Afinidade (fig.53), verificar-se por contraste entre diferentes velocidades, sendo que movimentos de câmara lentos podem acompanhar cenas de menor intensidade narrativa e, por contraste, movimentos de câmara rápidos podem acompanhar cenas de maior intensidade narrativa. Este contraste também pode ser estabelecido pela relação entre um plano em movimento e um plano estático, sem movimento. No filme “Fantasmas” o movimento de câmara é usado apenas em momentos de grande intensidade narrativa, de forma a marcar visualmente os acontecimentos narrativos (figuras 54 a 57).

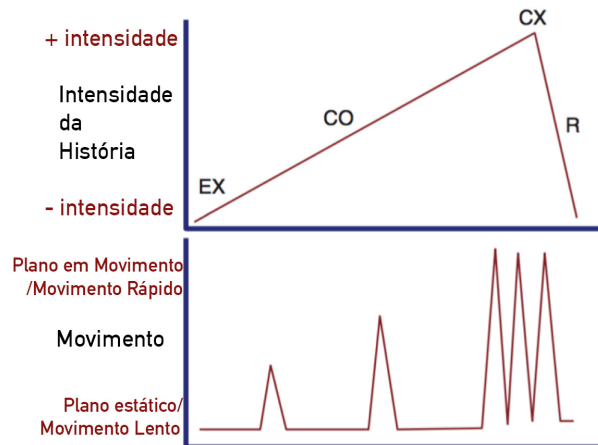


Figura 53 - Gráfico Intensidade Narrativa x Tratamento do Movimento

Figura 54 - 1ª posição da câmara antes do movimento tilt para baixo em “Fantasmas”



Figura 55 - 2ª posição de câmara depois do movimento tilt para baixo em “Fantasmas”



Figura 56 - 1ª posição de câmara antes do movimento de pan e zoom para a esquerda em “Fantasmas”



Figura 57 - 2ª posição da câmara depois do movimento de pan para a esquerda e zoom em “Fantasmas”



3.3 - A Narrativa Visual de “Fantasmas”



CENA 1

De forma a apresentar imediatamente o estilo e ambiente do filme ao espectador, o filme começa desde logo com um tratamento expressivo da iluminação, sugerindo assim a dimensão de mistério e thriller do

filme. Surge um homem de chapéu que motiva a câmara a acompanhar o seu movimento com um tilt para cima, concentrando assim a atenção do espectador no seu percurso. Existe apenas uma fonte de luz localizada na esquina para onde o homem se dirige, deixando-o em silhueta. A sua silhueta e sombra escuras dificultam a leitura do espectador e contrastam com o fundo claro, condições que conferem a este personagem uma dimensão misteriosa.



De seguida, num ambiente ainda mais escuro, vemos um segundo homem e personagem principal, o Detetive, que observa a atividade do Suspeito. O facto de estar mais escuro reforça a ideia de que este homem está de facto a vigiar o outro desde uma posição estratégica que não denuncie a

sua presença. A luz intermitente dos piscas do carro criam uma variação de intensidade lumínica na parede, elemento que confere mais tensão ao plano.

CENA 2

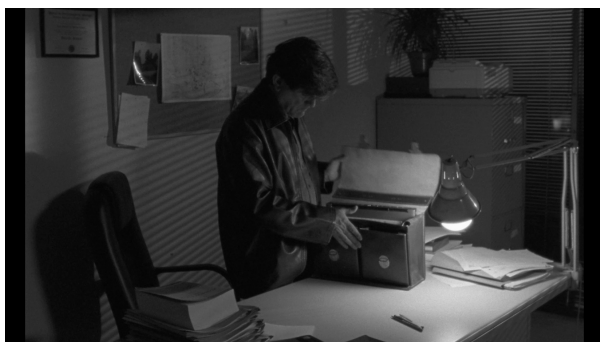
O tratamento cinematográfico do gabinete do Detetive, por contraste com a cena anterior e uma vez que se afigura como um local seguro com o qual o Detetive está familiarizado, é mais luminoso, estabelecendo assim uma menor intensidade visual.



No entanto o mesmo continua com áreas contrastadas, continuando a lógica anterior de conferir um ambiente de mistério à cena. O rosto do Detetive fora de campo cria expectativa no espectador em relação à identidade deste homem, que no último plano é satisfeita ao vermos o Detetive em Plano Médio.



Não havendo diálogos que ajudem o espectador a compreender o que se está a passar, recorre-se a escalas apertadas de forma a concentrar a atenção nos elementos informativos sobre o caso (o envelope com dinheiro e uma morada, uma gaveta com uma arma, luvas e uma câmara fotográfica). Finalmente vemos o Detetive a arrumar a sua mala e preparar-se para sair. A sombra dos estores cria um padrão rítmico na parede que juntamente com a disposição espacial equilibrada dos elementos diegéticos passam uma sensação de harmonia e rigor, funcionando assim como elementos descritivos do perfil do personagem, rigoroso, sério e metódico.



CENA 3



desta forma como um momento onde a intensidade narrativa é baixa, não existindo um conflito claro.

O momento em que o Detetive chega à sua nova casa é marcado por um ponto de vista picado desde as janelas da casa do Suspeito que vai investigar e uma composição equilibrada formada por figuras geométricas retangulares. É também até então o momento com mais luminosidade do filme, destacando-se

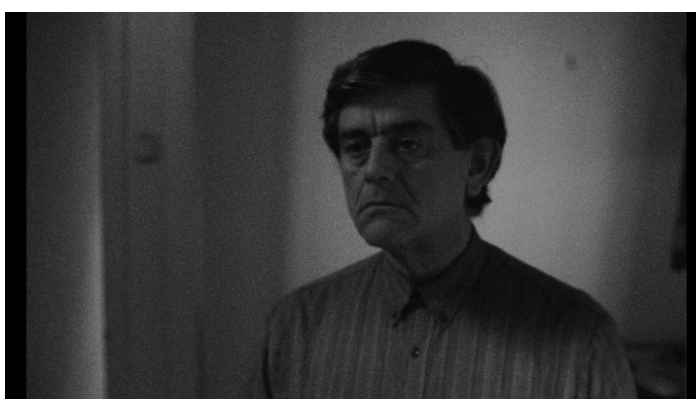
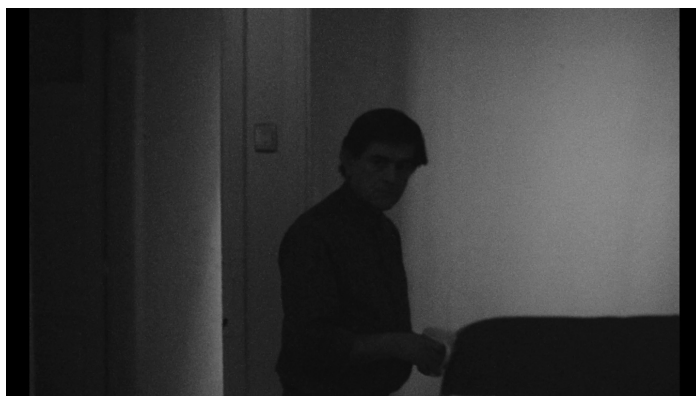


CENA 4

A chegada do Detetive à nova casa continua com a lógica do plano anterior, obedecendo ao princípio de afinidade de forma a manter o nível de intensidade cinematográfica baixo: boa luminosidade, composições equilibradas formadas por figuras retangulares e linhas verticais paralelas. De notar o recurso ao enquadramento em plano médio no plano do Detetive a fumar à janela. Nos planos anteriores o Detetive surgia em plano inteiro. Este contraste de escala sugere que o mesmo está a olhar para algo que irá ser importante para o lançamento da intriga: as janelas de casa do Suspeito.

CENA 5

Nesta cena, passada á noite, o Detetive vê pela primeira vez o Suspeito, que acaba de chegar a casa.



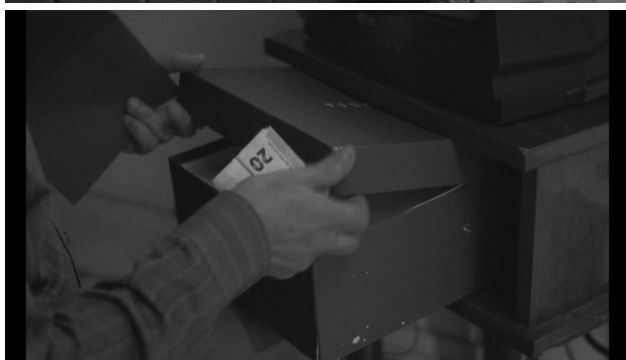
Para assinalar este primeiro contacto visual e sugerir o inicio da investigação o Detetive vem de uma área mais escura da casa em plano médio até à janela ficando em plano aproximado de peito e com o seu rosto fica mais luminoso. Assim, pondo em prática o principio de contraste, evidencia-se visualmente o conflito que está prestes a emergir na história. A mudança de escala e da intensidade lumínica reforçam a ideia deste momento se afigurar como o inicio da investigação, sugerindo ao mesmo tempo a dimensão sigilosa da mesma: O Detetive depois de avistar o Suspeito afasta-se da janela, ficando novamente mais escuro.

PRIMEIRA SEQUENCIA DE PERSEGUIÇÃO



A primeira sequência de perseguição obedece ao princípio de afinidade para manter os níveis de intensidade cinematográfica baixos. Apesar de ser a primeira sequência de perseguição, o objetivo destas cenas era sugerir ao público que, de facto, o comportamento do Suspeito é perfeitamente banal e as suas ações não constituíam motivo de suspeita alguma. O Suspeito almoça e vai dar um passeio no parque, não contactando com ninguém ou levantando a menor pista sobre qualquer atividade ou intenção criminal. Assim, obedecendo ao princípio de afinidade, as cenas têm um tratamento naturalista da luz, os planos são amplos, as composições são geométricas e equilibradas e há bastante luminosidade. O Detetive, no entanto, aparece sempre ligeiramente mais escurecido e em maior escala.

ESCRITA DO PRIMEIRO RELATORIO



Apesar de o ambiente nestas cenas escurecer em relação às cenas de perseguição anteriores, as mesmas ainda estabelecem uma relação de afinidade com primeira cena de noite em casa do Detetive: Tratamento naturalista da luz, composições equilibradas marcadas por figuras retangulares e linhas verticais fortes, escala de plano média.

Assim, podemos dizer que a intensidade visual destas cenas continua relativamente baixa, uma vez que não comportaram alterações suficientes ao nível do tratamento da sua forma que estabelecessem uma relação de contraste com as soluções anteriormente apresentadas.

Assim, a Narrativa Visual, mantendo o nível de expressividade baixo, juntamente com a expressão descontente e inquieta do Detetive no último plano, volta a sugerir que de facto nada de relevante está a acontecer, o caso não está a avançar, para descontentamento do Detetive.

PRIMEIRO PLOT POINT



Pela primeira vez vemos o Suspeito e o Detetive no mesmo plano, e também pela primeira vez a câmara está posicionada do lado do Suspeito. Estas condições criam um certo contraste em relação com os planos anteriores, o que subtilmente induz uma expectativa de que algo vai acontecer.



Enquanto persegue o Suspeito pela ponte o Detetive repara num homem misterioso que o observa. O homem parece sentir-se incomodado com o olhar do Detetive e retoma embaraçado o seu percurso. Este acontecimento é visualmente marcado por um grande contraste na forma cinematográfica do plano do 3º Homem, nomeadamente ao nível da composição. Os planos justapostos ao seu são marcados por um ponto de fuga central para onde todas as linhas horizontais convergem, este plano, por contraste, além de não ter um ponto de fuga (apresentando um aplanamento súbito da profundidade da imagem) é visivelmente marcado por fortes linhas diagonais que desenham uma figura geométrica losangular distorcida á volta do 3º homem, contrastando fortemente com os outros dois planos.



ESCRITO DO SEGUNDO RELATÓRIO



Depois de um momento de marcada intensidade narrativa e visual observamos que o tratamento cinematográfico da casa sofreu alterações e criam agora uma ligeira relação de contraste com as anteriores cenas da casa:



Surge uma luz expressiva a riscar uma forte linha diagonal na parede por trás do Detetive; a imagem perde profundidade, passando a ser mais plana e bidimensional, sugerindo um sentimento de claustrofobia e prisão; O contraste entre as áreas iluminadas e as áreas escuras aumenta ligeiramente.



Além disto acontece uma metáfora visual que claramente reforça a ideia de que o Detetive começa a suspeitar das intenções do Suspeito e do verdadeiro significado daquela investigação: Absorto em pensamentos e descontente com a escrita do novo relatório o Detetive observa uma racha na parede. Esta imagem, por sua vez, afigura-se como a imagem mais

ambígua do filme, a área que já não tem tinta cria um enorme contraste com a restante área da parede e com qualquer outro objeto que até então tenha sido filmado em grande plano. A ambiguidade desta imagem justaposta a uma fotografia do Suspeito na parede, onde uma sombra negra paira sobre a mesma, afiguram-se como uma metáfora visual para o sentimento de confusão e o início da especulação do Detetive quanto à real identidade e objetivos do Suspeito.

SEGUNDO MOMENTO DE INTRIGA



Na cena da esplanada e da galeria comercial a câmara assume um ponto de vista subjetivo, como se fosse um terceiro personagem a testemunhar os acontecimentos, ideia que é enfatizada pelo facto de o Suspeito olhar para a câmara nos dois planos, como se estivesse a dar-lhe algum sinal. Esta ideia é também sugerida pelo facto de serem os primeiros planos em que vemos o Detetive a vir de fora de campo e entrar em plano.



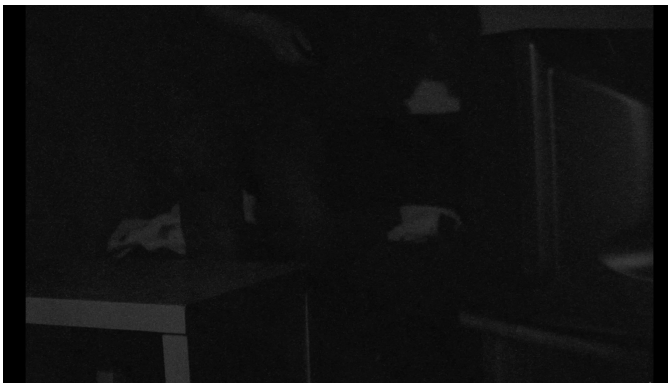
Para marcar o segundo momento de intriga correspondente à câmara de vigilância a apontar no sentido do Detetive, recorre-se a um plano médio picado do Detetive, que cria contraste com o anterior plano dos cacifos filmado ao nível dos olhos do Detetive e mais geral. Assim, o ângulo anormal da câmara cria um sentimento de expectativa no espectador, revelando-se mais tarde como o ponto de vista da câmara de vigilância.



TERCEIRO MOMENTO DE INTRIGA



Chegamos assim ao momento em que a especulação toma conta do Detetive, levando-o a crer que o Suspeito está envolvido num esquema posto em Ação contra si, podendo até ser o seu próprio cliente.

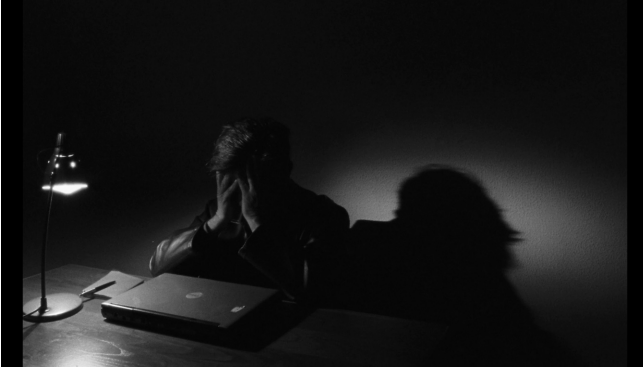


Acompanhando o momento em que o Detetive repara que as cartas do Suspeito são iguais às suas o tratamento da cinematografia assume o mais alto nível de expressividade até ao momento, contrastando fortemente com todas as soluções ao nível da iluminação usadas naquela casa até então.



A imagem fica mais contrastada deixando as áreas mais escuras quase sem informação, dificultando assim a leitura da Ação;





A luz assume qualidades quase meta diegéticas ou surreais, deixando o espectador confuso quanto à sua fonte e contribuindo para um enorme aumento de intensidade visual;

A sombra do Detetive na parede tem uma forma distorcida e quase abstrata;



Entramos na mente do Detetive através da relação de similaridade entre a forma elíptica da luz na parede (simbolizando a forma de um olho) e a moldura elíptica das imagens em flashback do terceiro Homem na ponte, das cartas do Suspeito, e do ponto de vista da câmara de vigilância. A utilização destas molduras em forma de elipse reforça a ideia de estas são imagens do pensamento do Detetive.



CLIMAX



A iluminação retoma níveis de intensidade mais baixos com os pontos de vista do Detetive acompanhando o Suspeito em casa, enquanto se prepara para sair de casa.



Depois do Suspeito olhar na direção do Detetive este semicerra a janela, criando uma área completamente negra que vai surgindo desde a direita até cobrir um terço do enquadramento. Este bloco negro imediatamente em frente ao rosto do Detetive cria um grande contraste com o resto da composição, antecipando o clima negro que irá marcar a cena final.

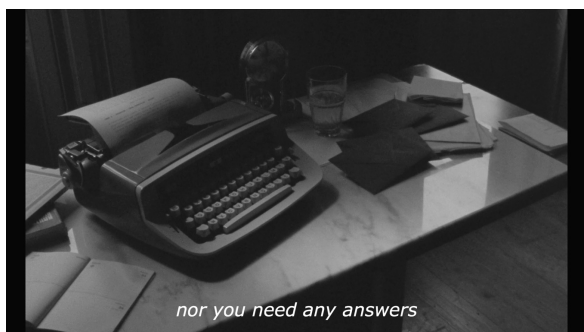


O plano do Detetive a subir as escadas de casa do Suspeito cria ao nível da composição um enorme contraste com os planos anteriores graças às suas sinuosas linhas diagonais e ao seu elevado contraste, continuando a aumentar a intensidade visual que irá culminar dentro de casa.

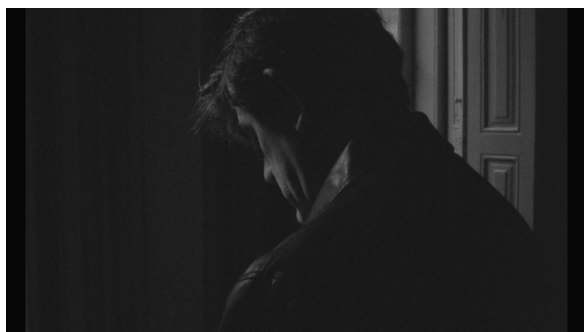


O interior da casa é marcado por um grande contraste entre áreas iluminadas e áreas escuras. Quando o Detetive entra fica numa área escura, simbolizando que acabara de entrar em território desconhecido, à medida que avança a luz que entra pela janela descobre-o já no meio da sala, quando avista aquilo que pretende: a máquina de escrever.

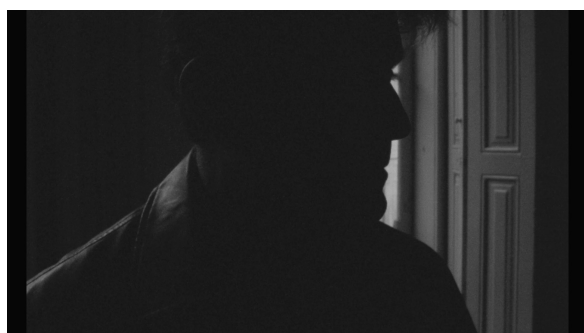




No momento em que o Detetive é surpreendido pela voz do suspeito observamos que há também uma brusca mudança visual, acentuando a intensidade visual:



Quando está voltado para a secretária o Detetive está com o rosto iluminado pela luz que entra pela janela, simbolizando a sua tomada de conhecimento do conteúdo das cartas do Suspeito, mas quando é surpreendido pela voz do Suspeito e se vira na sua direção a sua cara fica completamente escura, sendo apenas possível identificar a silhueta do seu rosto em contraste com a janela, simbolizando a ameaça que subitamente sente.



No plano do Suspeito sentado no sofá, apesar do momento ser de grande intensidade narrativa não observamos uma composição muito expressiva formada por diagonais, uma vez que o Suspeito está perfeitamente calmo e parece ter tudo sob seu controlo. Contudo a iluminação continua com um nível alto de intensidade: o vaso e a chávena de café estão iluminados contra um fundo negro, já o Suspeito está escuro contra um fundo claro. Apenas quando se encosta é que a luz descobre metade do seu rosto, deixando a outra metade completamente escura.



PLANO FINAL

No plano final ainda podemos observar o funcionamento da Narrativa Visual, nomeadamente ao nível da composição:



Depois de um momento a negro, onde se subentende que o Detetive assassina o Suspeito, surge um plano das janelas do Suspeito, plano recorrente ao longo do filme. Contudo, para antecipar o “twist” narrativo final, a câmara faz um ligeiro zoom sobre a janela da esquerda onde vai surgir o Detetive, e alterando ligeiramente o seu ângulo vai transformar as linhas verticais em linhas diagonais, sugerindo assim um ligeiro e progressivo aumento da intensidade da imagem. No momento em que o Detetive olha para a câmara a expectativa do espectador é satisfeita: ouve-se o disparo de um obturador e o final termina com um súbito negro.

4 – CONCLUSÃO

A partir da compreensão do funcionamento dialético interno e externo da Linguagem Cinematográfica, e tendo em conta as leis fundamentais da gestão da intensidade dramática da Estrutura Narrativa Clássica em 3 atos, este ensaio procurou definir e demonstrar como é possível observar ao nível da variação da expressividade dos elementos da Cinematografia de um filme uma Narrativa Visual.

Através da gestão estratégica da intensidade visual das variáveis expressivas dentro da Composição e da Iluminação ao longo do filme, obedecendo ao princípio da relação por contraste e afinidade, o Diretor de Fotografia está munido de poderosas ferramentas comunicacionais capazes de conferir à Cinematografia de um filme qualidades de Narrador Não-Verbal, orientando e enriquecendo a leitura do filme pelo espectador.

O filme “Fantasmas”, cuja premissa se resumiu a contar uma história visualmente sem recurso a diálogos ou legendas, demonstra o funcionamento de uma Narrativa Visual. O filme foi muito bem recebido pelo público aquando a sua estreia, e a sua cinematografia muito elogiada.

O desenvolvimento deste projeto foi da maior importância para o meu percurso artístico e profissional uma vez que me obrigou a confrontar e justificar as minhas escolhas enquanto Diretor de Fotografia com uma base teórica e conceptual, afigurando-se assim como um desafio extremamente estimulante que tive imenso prazer em executar e com o qual aprendi bastante.

Desta forma, cumpridos os objetivos propostos, nomeadamente o de fundamentar teoricamente o conceito de Narrativa Visual e verificar o seu funcionamento aplicando-o na abordagem à Direção de Fotografia do filme “Fantasmas”, concluímos que a Narrativa Visual não só é uma ferramenta fundamental do storytelling Cinematográfico, como constitui um ponto de partida eficaz e de imenso potencial criativo na abordagem à Direção de Fotografia de um filme.

Bibliografia

- ALTON, John – “Painting with Light” – University of California Press, London: 1995
- ARNHEIM, Rudolf: "A Arte do Cinema" - Edições 70, Lisboa: 1989
- BAZIN, André – “O que é o Cinema?” – Livros Horizonte, Lisboa 1992.
ISBN 972-24-0826-7
- BLOCK, Bruce – “The Visual Story” – Focal Press, London: 2008
- BROWN, Blain - "Cinematography - Theory and Practice" - Focal Press, Massachussets: 2012
- CONARD, Mark – “The Philosophy of Film Noir” – University Press of Kentucky: 2006
- DAMÁSIO, Antônio R. – “O erro de Descartes: emoção razão e o cérebro humano” – Companhia das Letras, São Paulo: 1996
- DIMENDBERG, Edward – “Film Noir and the Spaces of Modernity” – Harvard University Press, 2004
- EISENSTEIN, Sergei – “A forma do Filme”; Apresentação, Notas e Revisão Técnica: José Carlos Avellar; Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: 2002 ISBN 85-7110-112-4
- EISENSTEIN, Sergei – “O sentido do filme”; Apresentação, Notas e Revisão Técnica: José Carlos Avellar; Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: 2002 ISBN 978-85-7110-107-4
- FYELD, Syd – “Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico” Objectiva, Rio de Janeiro: 2001
- GARDIES, René – “Compreender o Cinema e as Imagens” – Texto & Grafia, Lisboa: 2008
- GEADA, Eduardo – “O Cinema Espectáculo” – Edições 70, Lisboa: 1987
- KATZ, Steven: "Shot By Shot" - Sheridan Books, California: 1991
- MARTIN, Marcell - "A linguagem Cinematográfica" - tradução de Lauro António, Dinalivro, Lisboa: 2005
- MAZZOLENI, Arcangelo - "O ABC da Linguagem Cinematográfica", Tradução de Isabel Remelgado, Cine-Clube de Avanca, Lisboa: 2005
- MISCELLI, Joseph – “The Five C’s of Cinematography” – James Press, California: 1998
- VOGLER, Christopher – “A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores” – Tradução de Ana Maria Machado. - 2.ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro: 2006
- WARD, Peter - "Picture Compositing for film and television" - Focal Press, Massachussets 1996
- WOLLEN, Peter – “Signos e Significação no Cinema” – Livros Horizonte, Lisboa 1984