

Pedro M. R. Gomes

Profundidade de campo

MCA. 2012

Projeto para a obtenção do grau de Mestre
em Comunicação Audiovisual
Especialização em Produção e Realização Audiovisual
Professor Orientador: Prof. Quinta Ferreira
Professor Co-orientador: Prof. José Miguel Moreira

“O que faz andar a estrada?

É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva.

É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.”

Mia Couto, “Terra Sonâmbula”. Companhia das Letras, 2007

Para os meus Pais, João Pedro e Alice Gomes.

agradecimentos

Aos meus Pais e restante família por toda a confiança, crédito e disponibilidade.

À Esmeralda Couto pela compreensão, ajuda e motivação.

À Tia Paula pelo encorajamento e exemplo de vida.

Ao Mário Rodrigues, Nuno Silva, Salomé Martins, Joel Henriques e Luís Alves pela dedicação e empenho no projeto “Inversos”.

Aos meus orientadores, Mestre José Quinta Ferreira e Mestre José Miguel Moreira, pela simpatia e apoio.

À Doutora Olívia.

E a todos os que ajudaram a concretizar o filme Inversos.

palavras-chave

Cinema; Profundidade de Campo; Cinema Analítico; Direção de Fotografia.

resumo

Este ensaio, de âmbito curricular, pretende fundamentar genericamente a importância da profundidade de campo no cinema e, em particular, na curta metragem “Inversos”, tendo em conta as implicações que ela tem na relação entre a obra cinematográfica e o espectador.

Como na realização da curta-metragem “Inversos” se optou por um cinema analítico, dada a especificidade da história percorrer um universo subjetivo/emocional, em detrimento do mundo real, quisemos então provar que as opções usadas na curta-metragem, no que respeita à Profundidade de Campo, foram decisivas na forma como construímos a fotografia do filme.

keywords

Cinema, Depth of Field, Analytical Cinema, Direction of Photography.

abstract

This essay, within the scope of the curriculum, aims at establishing, in a general way, the importance of depth of field in film and, particularly, in the short film “Inversos”, given the implications it has on the relationship between a cinematographic work and the audience.

Since it was chosen an analytical cinema in the direction of the short film “Inversos”, given the specificity of the subjective/emotional universe where the story takes place, against the real world, we wanted to show that the options chosen for the short film, in that that concerns depth of field, were decisive in the way that the photography of the film was built.

índice

7	1. Introdução
10	2. Análises Fílmicas
13	3. Estado de Arte
21	4. Profundidade de campo
27	4.1 A técnica da profundidade de campo
29	5. André Bazin e a profundidade de campo
29	5.1 Sintético ou Analítico
33	6. As objetivas
38	7. Conclusão
39	8. Bibliografia
41	9. Filmografia
42	10. Webgrafia

1. Introdução

“Most of my comments end with, ‘There are no rules,’” he says. “Every shot and every movie is different. There’s no right and wrong. Cinematography is personal; it’s something you have to develop yourself, and there’s no easy way to do that. It’s just a matter of spending time on your own and finding it. You can’t learn it from somebody else. It’s not just technique. In fact, it’s less about technique and more about a way of seeing.”¹

Considerando que este trabalho teórico pretende perceber e justificar a importância da profundidade de campo numa obra cinematográfica e, em particular na curta metragem “Inversos”, primeiramente, é necessário esclarecer a origem e pretensões do filme a estudar, uma adaptação de um romance de Mia Couto, um filme dramático que traduz a preocupação e o desespero de um casal em relação ao seu filho, um jovem que não se comporta como a maioria das crianças da sua idade.

O filme gira em torno de uma aparente vocação de uma criança de tenra idade que produz versos de alguma complexidade.

Nascido e vivido no meio rural, o pai, mecânico de profissão, é um homem rude e limitado intelectualmente, incapaz de compreender a sensibilidade do filho, recriminando-o por ele viver intensamente os dias preso à escrita, isto é, aos seus versos.

A progenitora, mulher comum e submissa ao cônjuge, permanece num dilema; por um lado não pretende contrariar o marido, mas por outro, quer apoiar o filho nesta fase tão instável da sua vida.

O filho, tímido e sensível, apesar da mágoa por o pai não compreender a sua paixão pela poesia, respeita os progenitores.

O casal decide então levar o filho ao médico por estarem cansados dos versos. Inicialmente, o médico informa os pais que o seu consultório não é uma clínica psiquiátrica, mas depois de ler os versos, fica fascinado com a escrita do menino e decide criar um espaço no seu consultório para que este possa dar largas à sua imaginação.

¹ DEAKINS, Roger. **Revolutionary Road**. American Cinematographer, Janeiro, 2011. Pág. 77

É, portanto, um filme cujas relações familiares, perturbadas por esta complexidade emocional pretende criar no espectador um enredo cujas emoções permaneçam ao longo de toda a narrativa.

Com o intuito de potenciar essa identificação com o espectador, decidimos optar por uma estética naturalista. Esta opção pretende que o espectador identifique o espaço como uma experiência real que qualquer ser humano possa experienciar, sempre do ponto de vista expressionista das personagens. Para tal, e como foi referido acima, foi necessário decidir qual a estética/linguagem a utilizar ao longo do filme.

Depois de termos analisado o guião, foi importante realizar uma pesquisa que fosse ao encontro do visual que se pretendia para a curta metragem.

Após auscultar o realizador, além dos vários Docentes do Mestrado, chegou-se à conclusão que procurávamos obras cinematográficas onde, nas suas imagens, sobressaíssem, essencialmente três características:

- Uma iluminação de estilo naturalista/realista
- Uma profundidade de campo adequada aos propósitos narrativos
- Dar ênfase à relação das personagens com os objetos cénicos (no nosso caso, o carro, o caderno, o termómetro, etc.)

Como consequência, chegou-se então a um consenso acerca dos filmes a estudar, e cujos parâmetros acima referidos estão presentes, sendo eles: Sangue do meu sangue (2011), de João Canijo, Beautiful (2010); de Alejandro Gonzalez Iñárritu; e Gran Torino (2008), realizado por Clint Eastwood.



Tendo como “pilares” estes filmes, o grupo optou pelo tipo de cinema analítico para a curta metragem “Inversos”. Porquê? Será uma melhor opção em comparação com o cinema sintético? Sabendo desde já, que o cinema analítico faz enaltecer as emoções no espetador, sentimos desde a pré-produção, a necessidade de fazer a história percorrer este trajeto.

Ao longo deste trabalho, iremos então contrapor o cinema analítico ao sintético, recorrendo aos defensores destes estilos, de modo a analisar as suas especificidades e perceber se a nossa opção foi a mais acertada.

² Frame de Sangue do meu sangue, 2011, de João Canijo

³ Frame de Inversos, 2012, de Nuno Silva

⁴ Frame de Beautiful, 2010, de Alejandro Gonzalez Iñárritu

⁵ Frame de Grand Torino, 2008, de Clint Eastwood

2. Análises Fílmicas

Tal como referido no capítulo anterior, escolhemos três filmes que abordassem as características antes mencionadas. Falámos primeiramente de um filme Português, já com algumas distinções nacionais e internacionais, *Sangue do meu sangue* (2011), de João Canijo.

Sangue do meu Sangue conta a vida de uma família Lisboaeta, constituída por uma mãe (Rita Blanco) por vezes agressiva, capaz de tudo para proteger a sua filha (Cleia Almeida) de uma fatalidade. Sobre este drama, carregado de uma estética predominantemente neo-realista, o crítico, Fernando Venâncio comenta o seguinte, sobre o trabalho de câmara:

*“Na cozinha, o mafioso Telmo tenta convencer uma filhota a comer, com a irmã mais crescadinha num delicioso jogo duplo. Logo a seguir, na saleta contígua (e o trabalho de câmara é sublime),...”*⁶

Do mesmo modo, o jornal Português, Público, refere, o importante trabalho da câmara em *Sangue do meu Sangue*: *“ Uma obra onde o trabalho dos actores tem um lugar chave, ao mesmo tempo que a câmara é cúmplice de um autor em estado de graça ”.*⁷

A par do bom trabalho de câmara, a estética utilizada pelo diretor de fotografia Mário Castanheira captou a nossa atenção e fez com que se procurasse uma imagem algo semelhante para a curta metragem “Inversos”.

A segunda obra cinematográfica, em que nos apoiamos foi *Biutiful* (2010), de Alejandro Gonzalez Iñárritu, uma história de uma família espanhola, com graves problemas sociais e emocionais, que poderia ocorrer em qualquer país, devido ao naturalismo com que o diretor de fotografia, Rodrigo Prieto, a executou.

*“The coarse-grained, lyrical naturalism of his shooting style can seem more tactile than visual, and every shot is full of emotional and social detail, bringing Barcelona to itchy, sweaty life. And the faces of its inhabitants (including Mr. Bardem, with lank hair and a heavy brow) are more picturesque than pretty, and their bodies look exposed and raw even when they are fully clothed.”*⁸

⁶ Fernando Venâncio, Revista LER (*Língua movediça - Sinuosidades do diálogo*), n.º 109, Janeiro de 2012, segunda série.

⁷ <http://www.publico.pt/Cultura/sangue-do-meu-sangue-novamente-premiado-agora-em-barcelona-1545031>

⁸ http://movies.nytimes.com/2010/12/29/movies/29biut.html?_r=0&pagewanted=2

Através de uma personagem central (Uxbal), interpretada por Javier Bardem, Iñárritu e a sua equipa criaram uma obra cinematográfica com um objetivo (o que não é a primeira vez), chocar e fazer sofrer os espetadores, recorrendo à utilização de muitos planos próximos. Num estilo expressionista em cenas no interior da casa de Uxbal e pouca profundidade de campo, em contraponto com as cenas exteriores, onde predominam os planos médios e gerais com alguma profundidade de campo e câmara ao ombro. Este tipo de estética, decidida por Rodrigo Prieto e a sua equipa de imagem, pretende única e exclusivamente, prender o espetador ao ecrã e fazê-lo sentir-se desconfortável na sua relação com o drama que vivem as personagens.

“Tudo é solene e soturno, mas a solenidade e a soturnidade são fabricadas como ornamentos (a fotografia, a música) ou, pior ainda, como "guias de leitura" pré-definidos, a condicionarem (i.e., a manipularem) o modo como o espectador deve olhar para aquilo (em sofrimento, claro: para Iñárritu todo o prazer - inclusive o do espectador - é um interdito). E o espectador sofre, de facto, e sofre bastante.”⁹

Por último, Gran Torino, um filme de 2008, realizado por Clint Eastwood. A escolha desta película recaiu sobretudo na maneira como Tom Stern, o diretor de fotografia, interpretou o guião e a presença significativa de vários símbolos e objetos e os fez passar para a película. Ao longo do filme, Eastwood recorre à utilização de vários ícones americanos, como: a carrinha Ford que a personagem principal conduz no seu dia-a-dia (atribuindo a Walt um carácter trabalhador e forte), a sua cadeira de baloiço (símbolo de passividade e observação), o seu Gran Torino (robusto, veloz, clássico e imponente) e, sobretudo a bandeira dos Estados Unidos da América, sempre hasteada (símbolo de patriotismo). Todos estes ícones/objetos e a maneira como foram enquadrados e iluminados foram, essencialmente, o nosso ponto de partida para a escolha desta obra cinematográfica como referência.

Contudo, também ficamos cativados pela regular utilização de planos com razoável profundidade de campo, permitindo ao espetador observar todo o espaço envolvente onde decorre a acção e pelas cores vivas e imagens bastante contrastadas que a decoram. Esta última característica, advém, principalmente, pelo fato da maioria das filmagens decorrerem de dia, e em céu aberto, com o sol a cobrir toda a superfície, resultando numa imagem clara e viva (devido à luz natural) e permitindo obter muita profundidade de campo com mais

⁹ <http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=268464>

facilidade. Este tipo de iluminação (sempre com auxílio de vários projetores para atenuar as sombras na cara das personagens), cria nos atores um recorte perfeito, separando-os do cenário, criando a possibilidade de imaginar a grande extensão de rua que se prolonga para fora do campo visual do espectador. Os elementos claros (roupas das personagens, carrinha Ford e materiais de construção dos edifícios, entre outros) conferem ao filme, apesar dele ser dramático e tenso, uma certa leveza e luminosidade, graças às características difusoras da luz onde nenhum dos elementos se perde na construção da imagem.

“A contribuição do diretor de fotografia para o resultado de um filme é mais que puramente técnica. O guião é traduzido em imagens simultaneamente pelo diretor cinematográfico quer pelo diretor de fotografia. A iluminação tem um papel importantíssimo, estabelecendo um climax, enfatizando as emoções, elevando o realismo ou o surrealismo quando necessário.”¹⁰

No filme “Inversos”, sobretudo ao longo da sua pré-produção, o grupo (especialmente a equipa de imagem) capacitou-se que o papel do diretor de fotografia e de todos os outros elementos que iriam contribuir para a construção da sua estética, ultrapassaria completamente a índole técnica. Foi transmitido à equipa, tanto verbalmente como através de imagens (fotogramas dos filmes acima presentes), a estética que se procurava: uma iluminação naturalista, procurando não alterar a maneira como o cidadão comum observa o Mundo, com utilização de pouca profundidade de campo e planos mais fechados, para sobressair o que os atores estão a sentir.

De forma a perceber qual o papel do diretor de fotografia num filme, no próximo capítulo analisaremos não só o estado da arte desta função, como também a revolução do digital e alguns dados de mercado.

¹⁰ SHAMROY, Leon - *The Future of Cinematography*. *American Cinematographer*, v. 80, n.3, Mar., 1999. Pág.128.

3. Estado de Arte

No Cinema, é inquestionável a importância da luz, sendo a própria imagem resultado de um processo físico e químico em que a luz tem o papel fulcral. São precisamente experiências com ausência de luz (e imagem, como as de “Branca de Neve”¹¹ de João César Monteiro), que realçam a sua importância e preponderância na Sétima Arte.

Para trabalhar a luz, e não só, tem de existir um profissional entendido na área, denominado de Diretor de Fotografia. Conforme o site do Centro Profissional do Sector Audiovisual Português¹², o diretor de fotografia “*é o profissional que coordena e dirige a iluminação dos espaços cénicos e as operações de captação de imagem, assegurando a qualidade e os efeitos, tendo em vista a materialização do projeto do Realizador; define a técnica fotográfica a utilizar e a qualidade da imagem a obter de acordo com as indicações do Realizador*”, igualmente para Paul Wheeler, a principal responsabilidade do diretor de fotografia é, através da técnica de escrever com a luz, criar o clima e a sensação da imagem.

*“The primary responsibility of the DP is to create the mood and feel of the picture with their lighting.”*¹³

Esta manipulação criativa da luz joga, então, com as imagens mentais gravadas no nosso subconsciente e com as emoções que a elas associamos desde que nascemos. “Estabelecendo ligações entre essas associações mentais, capta-se a atenção do espetador, intensificam-se sensações e agitam-se estados de espírito.”¹⁴

O diretor de fotografia é, por isso, responsável por todas as questões relacionadas com a fotografia do filme, tais como, a iluminação, a exposição, a composição, e, ainda, “*quem define os movimentos de câmara e os planos utilizados em consonância com a visão do realizador*”.

15

¹¹ Branca de Neve (2000) – Filme Português, de João César Monteiro que durante 75 minutos não tem imagem (écran sempre a negro) e com os atores em off. Foi um filme muito criticado na altura, chegando inclusivamente a população portuguesa a ponderar, de novo, o facto de se continuar a investir no cinema Português.

¹² Disponível em www.cpav.pt

¹³ WHEELER, Paul - **Practical Cinematography**. Oxford: Focal Press. ISBN: 0-240-51962-0. 2005, pág. 32.

¹⁴ GARDIES, René – **Comprendre le cinema et les images**. Lisboa: Texto & Grafia, 2007. ISBN 978-989-95689-8-3. pág. 36/37

¹⁵ CHABROL, Claud – **Como fazer um filme**. Lisboa: Edições Dom Quixote, 2005. Pág.23.

Da mesma forma, o diretor de fotografia também conhecido como D.O.P “*é a pessoa com a responsabilidade total pela iluminação e a fotografia de um filme, incluindo trabalhar com a câmara, calibrá-la e movimentá-la, posicionar luzes, compor a imagem e escolher lentes – também às vezes descrito o director de fotografia como operador de câmara e de iluminação – em produções de maior dimensão com um departamento inteiro a trabalhar para ele. A seguir ao realizador, o cinematógrafo é o número dois na importância da responsabilidade pelo aspecto visual do filme, e normalmente os dois trabalham juntos desde a pré-produção, como escolhas de cenários, locais e o set.*”¹⁶

Percebe-se então que, o trabalho do diretor de fotografia vai para além de iluminar uma cena, ou seja, ele deve conseguir acrescentar significado e subtexto ao conteúdo do filme através da iluminação. Tal como Paul Wheeler¹⁷ refere, até num simples exterior o diretor de fotografia toma decisões que podem afetar, substancialmente, a forma como o público vai perceber a mensagem do argumento.

Numa outra opinião, Blain Brown¹⁸ afirma que “*(...) a iluminação cria um ambiente propício para contar histórias e nunca devemos esquecer que, na sua essência, o cinema é contar histórias com imagens.*”

Ora, para que se obtenham resultados positivos no final de um filme, o diretor de fotografia tem de ter tudo muito bem preparado antes da rodagem. Para isso deverá conhecer os locais das filmagens, onde vai fazer testes de modo a ir elaborando esquemas de luz adequados a cada um dos cenários. Deste modo, consegue igualmente calcular melhor os meios que necessita, principalmente a nível de equipamento de iluminação. Agindo desta forma, o trabalho torna-se muito mais organizado e simplificado na altura das rodagens. Este é um dos aspetos mais importantes no desempenho destes profissionais, mais até do que o seu talento, em muitas das situações.¹⁹

¹⁶ BLANDFORD, Steve; GRANT, Barry; HILLIER, Jim; - **The Film Studies Dictionary**. New York: Oxford University Press, 2001. Pág.211.

¹⁷ WHEELER, Paul - **Practical Cinematography**. Oxford: Focal Press, 2005. ISBN: 0-240-51962-0. Pág.3.

¹⁸ BROWN, Blain – **Cinematography – Theory and practice**. Oxford: Elsevier, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0. Pág.1.

¹⁹ WHEELER, Paul - **Practical Cinematography**. Oxford: Focal Press, 2005. ISBN: 0-240-51962-0. Pág.3.

Por todos estes motivos, o DOP²⁰ é o “chefe” de toda a equipa de imagem. Ele, trabalha em conjunto com o realizador, de maneira a criar aquilo que ele necessita para contar a história, já que a colaboração entre os dois tem como tarefa básica a de contar histórias com a câmara e com a luz, faltando referir que juntos, decidem qual o look que pretendem para o filme.

Embora Paul Wheeler²¹ refira que a escolha sobre a estética do filme depende diretamente do realizador. Alguns realizadores autorizam que seja o diretor de fotografia a decidir o visual do filme e, após algumas reuniões (de modo a perceber quais são os desejos do realizador), o diretor de fotografia tem permissão para iluminar um *set* da maneira que achar mais adequada.

Pensamos então que o Diretor de Fotografia tem a tarefa de exteriorizar as intenções do argumento e encontrar os estados de espírito que o realizador quer transmitir. Mas, no lado oposto estão os realizadores que já têm ideias firmes sobre o modo como o filme deve ser e, nesse caso, a tarefa do DOP é “apenas” a de concretizar os seus desejos.

Numa época em que o digital está a ser sistematicamente utilizado em todas as áreas da comunicação, é necessário saber se o cinema “foge” ou não das inovações. Haverá mais produções em cinema digital ou ainda se mantém a preferência pela película?

Desde o surgimento do primeiro filme, em 1895, pelos irmãos Lumière, o cinema sempre usou rolos de película para transmitir as imagens, tendo esta realidade sofrido alterações cerca de um século depois e, desde essa altura, as transformações nesta área têm sido notáveis. Nos anos 60, a vídeo-arte e os seus experimentalismos parecem ter preparado o terreno para o surgimento do cinema digital. No entanto, foi com a criação e desenvolvimento dos computadores, em 1990, que o tom experimental cedeu o seu lugar ao profissionalismo, passando os mesmos a ser utilizados como ferramenta na pós-produção dos filmes, proporcionando desta forma, a facilidade de edição das imagens e respetiva pós-produção.

Há dúvidas sobre qual terá sido o primeiro filme totalmente digital, já que em 1995, duas obras surgem disputando o título de pioneiros no cinema digital: *Cassiopeia*, do diretor

²⁰ DOP – Director Of Photography.

²¹ WHEELER, Paul - **Practical Cinematography**. Oxford: Focal Press, 2005. ISBN: 0-240-51962-0. Pág.31/32.

brasileiro Clovis Vieira e *Toy Story*, do norte-americano John Lasseter. No entanto, foi já em 2002 que surgiu *Star Wars II*, considerado o primeiro filme digital de alta definição, numa época em que o cinema digital já tinha chegado à Europa e ao Japão, havendo também, mais de uma centena de salas preparadas para projetar filmes nesse formato.

O cinema digital tem representado uma nova forma de fazer e mostrar os filmes, mudança que tem sido considerada pelos profissionais da área como algo tão importante quanto o advento do som e da cor, nos filmes no início do século XX. O processo fotoquímico, associado à película, tem vindo a ser substituído pelo processo fotoelétrico, onde a luz é transformada em eletricidade e onde o resultado centra-se na facilidade, economia de tempo e de dinheiro no que diz respeito à produção, distribuição e projeção dos filmes.

Sem sombra de dúvida, o sucesso do cinema digital está sobretudo na vantagem do baixo custo na sua produção. Com o sistema analógico, as companhias cinematográficas despendiam, e continuam a despende, de um elevado valor monetário com a gravação de películas, distribuição e recolha de filmes para os cinemas do mundo inteiro. Desta forma, estas empresas geralmente escolhem a dedo os filmes que irão distribuir, sendo bastante cautelosas no que diz respeito ao número de cinemas em que os filmes serão exibidos, de modo a garantir que o investimento feito tenha o retorno expectável. Mesmo assim, a indústria cinematográfica continua a investir milhões de euros por ano no âmbito da fabricação e distribuição das obras analógicas. Com a distribuição de dados em formato digital, todo esse processo torna-se desnecessário. O filme pode ser gravado em formato DVD, difundido por cabo ou mesmo por satélite, contribuindo para a redução dos custos de distribuição e facilitando a exibição dos filmes num maior número possível de cinemas.²²

No que diz respeito ao sistema de projeção, este também sofreu alterações, disfrutando de facilidades e tornando-se um ponto fundamental do novo cinema. Os filmes analógicos produzem uma imagem fantástica e expressiva, porém, o projetor mecânico, acaba desgastando a qualidade do filme, ou seja, quanto maior for o número de vezes que o filme é exibido, maior é a degradação da imagem. Com o cinema digital, a imagem não perde qualidade, possibilitando que a nitidez de um filme realizado por exemplo em 2007, permaneça com o passar dos anos. Para além desta melhoria significativa, este formato garante uma maior manipulação da imagem e favorece a reprodução do filme em várias

²² <http://www.revistaogrito.com/page/blog/2007/12/04/cinema-digital/>

línguas. No entanto, e apesar das inúmeras vantagens proporcionadas por este formato, alguns cineastas acreditam que o cinema digital ainda não conseguiu superar o analógico na questão referente à qualidade e beleza da imagem, sendo difícil para o cinema digital conseguir reproduzir uma certa aura presente nos filmes de película.

Nesta última década, e segundo a escritora e Jornalista, Ana Maria Bahiana²³, o mercado de consumo de bilhetes de cinema abriu com 1 bilião e 58 milhões de ingressos vendidos e, isto tudo só nos EUA e Canadá. A estes números junta-se um acréscimo de 15% nas vendas de ingressos, quando, em 2009, James Cameron exhibe o sucesso *Avatar*, um filme de ficção científica, filmado em digital e em 3D²⁴.

Foi também nesta altura, que se deparou a grande procura, utilização e exibição do novo 3D, onde os profissionais do cinema procuravam três realidades: primeiro - “abraçar” totalmente a narrativa (graças às três dimensões); segundo - a qualidade do 3D e, principalmente, o bom uso das tecnologias a favor de uma narrativa à altura; terceiro - Chamar de novo o público às salas de cinema (consequência das anteriores características).

Resumidamente, o 3D chamou de facto mais público às salas de cinema, mas não teve o impacto que muita gente esperava no que toca à qualidade dos filmes e inovação da linguagem cinematográfica.

Voltando aos números, entre 2005 e 2009, os grandes estúdios que fazem parte da *Motion Picture Association of America*²⁵, produziram menos 12% de filmes por ano – de 920 em 2005 para 677 em 2009²⁶.

Este impacto, aliado à crise financeira instalada em vários países europeus e, conseqüentemente, ao fim dos apoios financeiros para a produção audiovisual, fizeram diminuir abruptamente os projetos independentes e as co-produções internacionais.

Numa altura em que os grandes distribuidores pensavam exclusivamente em fazer regressar o público às salas de cinema, empresas tecnológicas e alguns Realizadores

²³ <http://anamariabahiana.blogosfera.uol.com.br/2010/12/20/uma-decada-no-cinema-do-seculo-21-nada-sera-como-antes/>

²⁴ 3D – São imagens de duas dimensões concebidas de maneira a proporcionarem a ilusão de terem 3 dimensões (Altura x Largura x Profundidade).

²⁵ MPAA - abreviatura de Motion Picture Association of America é, tal como o nome diz, uma instituição que defende os interesses dos maiores estúdios produtores de filmes dos Estados Unidos da América.

²⁶ Revista Focus, World Film Market Trends 2010, Pág.43.

(impressionados pela ausência de opções), descobriam que estava no momento de fazer chegar o conteúdo ao consumidor, onde quer que ele estivesse. É nesta década que se dá a “explosão” das várias plataformas digitais que permitiam o visionamento de matérias audiovisuais (ex: cinema vindo de qualquer parte do mundo, curtas, seleções de festivais e filmes independentes, etc.). Assim, e sem ser necessário sair de casa, o espectador, passou a recorrer ao telemóvel, computador ou, mais recentemente, ao famoso Tablet, para ver qualquer filme ou série de televisão. Tudo isto, legalmente e por valores muito razoáveis. Actualmente, e pensando como modelo de negócios, ainda não está claro que possa resolver este problema derivado da crise financeira, mas para muitos, o sucesso comercial do cinema irá depender do sucesso da sua difusão por estas plataformas digitais.

Nestes primeiros doze anos do século XXI, talvez apenas uma companhia se possa orgulhar de cada um dos seus lançamentos terem sido um sucesso de bilheteiras. Trata-se da *Pixar*²⁷.

Desde o filme *Monstros* (2001) a *Toy Story 3* (2010), cada nova produção desta companhia de Animação, marcou um novo patamar de excelência técnica, como também, uma divisão do mercado infantil. Como prova deste domínio, assistiu-se ao reformular dos estúdios da *Disney*, com o intuito de fazer concorrência à *Pixar*.

Tal como diz a jornalista e escritora Ana Maria Bahiana, um outro ponto relevante na indústria cinematográfica desta época foi a globalização²⁸. Para isto, o filme “*Quem quer ser milionário*” (2008), de Danny Boyle, vencedor de oito óscares, entre eles, o de Melhor Realizador, Melhor filme e Melhor Argumento Adaptado, contribuiu para que investidores Coreanos e Indianos investissem na companhia *Dreamworks*. Graças a este investimento, abriu-se portas a Realizadores como Guillermo del Toro, Ang Lee e Florian Henckel von Donnesmarck.

“De uma maneira geral, o cinema mundial de hoje em dia caracteriza-se por uma certa homologia expressiva, e é precisamente sobre a exploração de novas formas de aproximação ao real que assentam as cinematografias emergentes, que substituem a escassez dos meios produtivos pela tensão expressiva da linguagem. Veja-se, por exemplo, o caso de Abbas Kiarostami e da cinematografia iraniana, que aludem explicitamente ao estilo despojado e aos longos planos-sequência do cinema

²⁷ Pixar Animation Studios é uma empresa de animação digital situada nos EUA.

²⁸ <http://anamariabahiana.blogosfera.uol.com.br/2010/12/20/uma-decada-no-cinema-do-seculo-21-nada-sera-como-antes/>

Neo-realista italiano.”²⁹

No que toca ao cinema Português e analisando os filmes mais vistos entre 2004 e 2012, encontramos *O crime do padre Amaro* (380 671 espetadores) em primeiro lugar, seguido de *Filme da treta* (278 956) e *Call girl* (232 581)³⁰.

Em 2012, e considerando que o ano ainda não acabou, o filme mais visto em Portugal está a ser *Madagascar 3* com 614 956 espetadores. Em segundo lugar, mais um filme de animação, *Idade do Gelo 4* com 503 635 espetadores, seguido de *Brave - Indomável* com 11 379 espetadores.

No que diz respeito à profundidade de campo, reparámos que desde o início do cinema que ela existe. Como exemplo, temos o filme dos irmãos Lumière “*A saída dos operários da fábrica*” (1895), um filme a preto e branco onde os planos têm como característica a utilização de muita profundidade de campo, mercê da presença bastante significativa da luz natural.

Com o passar dos anos, a tecnologia foi-se aprimorando e, as câmaras, as objetivas e as películas tornaram-se mais sensíveis à luz. Todas estas inovações e melhoramentos, conduziram-nos à revolução do digital. Como já foi referido acima, o digital permitiu principalmente poupar tempo e dinheiro em comparação com a película.

Em contraponto, a profundidade de campo no cinema digital, tema este a abordar no próximo capítulo, tornou-se mais fácil e mais rápida de atingir, graças ao contínuo desenvolvimento dos materiais. Assim, hoje em dia não é necessário ter tanta intensidade de luz, como antigamente (o que permite reduzir os custos e o produtor agradece) e, o diretor de fotografia pode alcançar uma maior ou menor profundidade de campo de uma forma muito mais rápida.

Em jeito de conclusão, o cinema, depois da televisão, é considerado o mais poderoso meio de comunicação em massa. Uma mudança tão grandiosa como a digitalização do cinema influenciará, direta ou indiretamente, o mundo inteiro. No que se refere à produção

²⁹ MAZZOLENI, Arcangelo – **O ABC da linguagem cinematográfica**. Avanca: Cine-Clube Avanca, 2002. ISBN 972-99733-0-X. Pág.25.

³⁰ Dados disponíveis em <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2204.pdf>

independente, esta tem sido ampliada uma vez que se tornou mais acessível. Qualquer indivíduo pode fazer um filme, por mais simples que este seja, e, quanto maior for o número de filmes realizados, maior será a aproximação do público com a linguagem e a compreensão da arte cinematográfica.

4. Profundidade de campo

Segundo palavras de Marcel Martin, “*Para lá e para cá do plano de foco ou ponto focado existe uma área que o olho humano percebe como estando focada. Um terço da área de profundidade de campo encontra-se normalmente na frente do plano de focagem e dois terços atrás deste.*”³¹

Este conceito de profundidade de campo pode parecer-nos, à partida, simples e redutor. A nitidez de uma imagem, ou a ausência dela, é muito mais do que a aplicação de um conceito técnico diretamente influenciado pela luz ou pela objetiva utilizada.

Apesar de ser um elemento que sempre existiu na história do cinema desde a sua origem, a consciência deste elemento, como fator influenciador na compreensão das imagens, surge uns anos mais tarde através do realizador Jean Renoir, tendo como objetivo, filmar cenas mais longas e não necessitar de edição para criar movimento. Mas, conforme a tradição histórica, quem são creditados como preponderantes, na utilização da profundidade de campo, são o Realizador Orson Wells e o seu diretor de fotografia Gregg Toland, no filme *Citizen Kane* (1941).

“*Although some critics have credited the film-maker Jean Renoir with the first using of this type of focus so that he could make long takes and do not have to edit to create movement, its traditionally Orson Wells who is credited as the first to use the effect in Citizen Kane (1941).*”³²

Gregg Toland, foi talvez o diretor de fotografia mais importante da história do cinema americano. Nascido em Illinois, em 1904, iniciou a sua carreira cinematográfica como mensageiro nos estúdios da *Fox Film* e com apenas 16 anos já trabalhava como ajudante de fotografia de Arthur Edson e George Barnes. Em 1930, foi contratado por Samuel Goldwyn, para quem trabalhou em 37 filmes, sendo o primeiro *These three* (EUA, 1936), de William Wyler. Nesse mesmo filme, o diretor deparou-se com um fotógrafo de ideias próprias sobre determinados aspetos como iluminação, enquadramento e concepção de cena. Não demorou muito para que Wyler percebesse a genialidade de Toland, integrando-o na sua equipa. Mais tarde, Toland trabalhou com os melhores Realizadores do seu tempo, como Howard Hawks, John Ford e Orson Welles, com quem colaborou na produção do filme *Citizen Kane*.

³¹ MARTIN, Marcel - *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005. ISBN 972-576-384-X. Pág. 207.

³² HAYWARD, S. - *Cinema Studies - The key concepts*. London: Routledge, 2006. Pág. 84.

Gregg Toland era considerado o mais “*hábil operador de câmara vivo*”³³, sendo, também, considerado um “*não-convencional*”, trabalhando durante toda a sua carreira nos estúdios de Samuel Goldwyn apenas sob contrato, e onde gozava de ampla liberdade, tendo livre acesso aos equipamentos de Goldwyn, possibilitando, durante os intervalos dos seus trabalhos, experimentações na utilização da câmara e iluminação. Desta forma, Toland apresentou-se como um vanguardista na adoção das inovações tecnológicas relacionadas com os processos de iluminação, óptica e qualidade da imagem, permitindo exibir com mérito um qualquer novo efeito visual. Todas estas características renderam-lhe, posteriormente, o Óscar de melhor fotografia pelo filme *Wuthering Heights* (EUA, 1939), de William Wyler e as suas experiências na área da profundidade de campo no filme *The Long Voyage Home* (EUA, 1940) de John Ford, atraíram a atenção de Welles³⁴.

Posteriormente, Goldwyn cedeu Toland, a sua equipa e os equipamentos à RKO para que este colaborasse com Orson Welles no filme *Citizen Kane*. Toland dissera, em 1948, ano da sua morte, que o que o levou a trabalhar com Welles foi, até essa altura, nos filmes onde trabalhou, uma sensação de infelicidade, admitindo que fotografar *Citizen Kane* foi a aventura profissional mais emocionante da sua carreira.

Com Toland, em *Citizen Kane*, Orson Welles tinha nas mãos não só um diretor de fotografia, como também um verdadeiro intérprete, capaz de transpor recursos cênicos do teatro para o cinema, dando luz aos seus métodos peculiares de filmagem: “*Toland aceitou como um desafio profissional as posições inovadoras da câmara ou os efeitos de iluminação que o realizador, de acordo com sua formação teatral, solicitava a ele*”³⁵. Com Toland, Welles adquiriu novos conhecimentos no âmbito da técnica cinematográfica, posicionamento e ângulo de câmara, tipos de objetivas e utilização da iluminação.

No que diz respeito à profundidade de campo, esta exigia películas altamente sensíveis e uma grande quantidade de iluminação, no entanto, a impressão nas películas disponíveis eram, como se pode imaginar, extremamente lentas há setenta anos atrás. No entanto, de alguma maneira, as filmagens com foco profundo foram alcançadas e Toland usou a técnica numa extensão limitada nos seus filmes seguintes. A fotografia de foco profundo desses

³³ CARRINGER, Robert L. - *Cidadão Kane: Making Of*. Rio de Janeiro: BCD União de Editoras S.A., 1996. Pág. 102.

³⁴ RIAMBAU, Esteve. *Os clássicos do cinema: No Tempo das Diligências*, v. 04. Barcelona: Editora Altaya, 1997. Pág. 159.

³⁵ RIAMBAU, Esteve. *Os clássicos do cinema: No Tempo das Diligências*, v. 04. Barcelona: Editora Altaya, 1997. Pág. 09.

filmes recebeu comentários entusiásticos, mas nenhum causou tanto impacto quanto *Citizen Kane*. Neste mesmo filme, Toland pôde levar a profundidade de campo além do que ele e os seus antecessores tinham alcançado, através da utilização da película Eastman (nome que advém do fundador da *Kodak*, George Eastman), de novas objetivas que aumentaram a transmissão de luz e de alguns dispositivos da sua própria criação.

A integração da equipa desde o início da produção de *Citizen Kane* – procedimento não muito comum entre os diretores de fotografia, que muitas vezes só recebiam as indicações geralmente perto do dia da filmagem – possibilitou a Gregg Toland, junto com Welles e o diretor de arte Ferguson, planear vários elementos de abordagem fotográfica, antes mesmo das primeiras filmagens. Os principais elementos discutidos para a produção deste filme foram “*Profundidade de campo; planos de sequência; rejeição à montagem de negativo convencional através de recursos como composições de vários planos e movimento de câmara; coreografia da câmara; iluminação que produz uma tonalidade em alto contraste; o estilo “UFA” expressionista em algumas cenas; planos com a câmara em ângulo baixo, possibilitadas pelos tetos de musselina nos sets; e um conjunto de mecanismos visuais notáveis, como a fusão, a grande profundidade de campo, e a filmagem diretamente sob luzes fortes*”³⁶.

Tais elementos eram uma afronta ao estilo fotográfico “hollywoodiano”. Deste modo, todos os tabus foram quebrados no seu conjunto pela primeira vez em *Citizen Kane*, mas, na realidade, alguns deles já haviam sido transgredidos pelo próprio Toland noutras produções anteriores, sendo este filme a soma dessas mesmas experiências³⁷.

Alguns anos antes desta obra de Orson Welles, atravessávamos uma fase no Cinema em que se dava um ponto de vista da acção na sua globalidade, isto é, a acção ocupava um espaço dentro do plano em profundidade permitindo aos atores movimentações sempre dentro de um espaço visível, ou melhor, dentro de um foco nítido. Existia assim uma noção do plano de filme semelhante a um palco de teatro em que se confrontava o espetador com uma acção contínua, existindo a necessidade de, com pequenos ajustes, colocar as personagens dentro de um espaço visível ao espetador.

Ao longo da evolução temporal e à medida que os filmes se foram construindo com a utilização de mais planos, existiu a necessidade de destacar certos elementos, fazendo com

³⁶ CARRINGER, Robert L - *Cidadão Kane: Making Of*. Rio de Janeiro: BCD União de Editoras S.A., 1996. Pág. 108.

³⁷ *Ibidem*. Pág. 108.

que estes se realçassem de todo o cenário ou de outras personagens. Assim surge a noção de pouca profundidade de campo, como sendo o elemento que separa o primeiro plano do plano de fundo.



De forma a proceder a esta separação é indispensável então, existir um ponto de focagem na imagem, mas não só. Tal como refere Arcangelo Mazzoleni, é necessário também: “...ter presente a chamada regra da profundidade de campo, também conhecida por regra dos dois terços, segundo a qual, um terço da profundidade (ou seja, da área onde tudo está focado) se situa em frente ao sujeito focado e dois terços situam-se atrás do mesmo.”⁴⁰. Na prática, o que acontece é que, para filmar um plano que exija uma maior profundidade de campo na parte antecedente da cena, é necessário antecipar o ponto de focagem (como podemos observar nos exemplos seguintes). Percebemos então que o que está em primeiro plano está focado e o fundo não.

³⁸ Frame de *Inversos*, 2012, de Nuno Silva

³⁹ Frame de *Biutiful*, 2010, de Alejandro Iñárritu

⁴⁰ MAZZOLENI, Arcangelo – **O ABC da linguagem cinematográfica**. Avanca: Cine-Clube Avanca, 2002. ISBN 972-99733-0-X. Pág.41.



41



42

Apesar de normalmente num filme coexistir muita e pouca profundidade de campo, ao mesmo tempo uma delas é sempre mais dominante. É o caso do filme “Inversos”, onde a pouca profundidade é a mais utilizada e procurada, devido principalmente aos vários planos médios e aproximados existentes. Esta opção, prende-se com o facto do olhar do espetador precisar de estar concentrado unicamente na personagem e não no espaço ou objetos circundantes.

“Medium shot -This shot is generally taken with a short camera to subject distance, resulting in a shallow depth of field that blurs the background to a degree and effectively isolates the character in the composition. Like other shots that include a character and a view of their surrounding area, the medium close up also lets you add dramatic, symbolic, or expository content by what is included in the background; however, since only a relatively small portion of it will be seen, the connection with a character is more direct than in other shots where the background can include more visual elements.”⁴³

⁴¹ Frame de Inversos, 2012, de Nuno Silva

⁴² Frame de Beautiful, 2010, de Alejandro Iñárritu

⁴³ MERCADO, Gustavo – **Filmmaker’s eye**. Oxford: Elsevier, 2012. ISBN: 978-0-240-81217-5. Pag. 41

É chegada então a altura em que é necessário perceber quais os fatores que influenciam uma maior ou menor profundidade de campo no momento de filmar/gravar. Blain Brown⁴⁴, refere que, para além do tamanho da película ou do sensor (no caso do digital) e a luz serem fatores importantes e influenciadores na profundidade de campo, existem três principais “causadores” da profundidade de campo, são eles: a distância focal das objetivas, a abertura do diafragma e a distância da câmara ao objeto.

É necessário, desde já, compreender do que falamos e, começando pelo mais fácil, a distância da câmara ao objeto, refere-se à medida que fica entre estes dois pontos.

Passando para o segundo fator, a abertura do diafragma, também conhecida por íris (numa comparação com o olho humano), tem como função controlar a quantidade de luz que chega ao obturador, visto que, dependendo da abertura escolhida, passará mais ou menos luz.

Para terminar, a distância focal é o espaço em milímetros, entre o centro óptico de uma objetiva (ponto de convergência da luz), até ao sensor onde a imagem focalizada será projetada.⁴⁵

Após a definição destes três fatores, é relevante falar também sobre o papel da luz. Terrence Marner⁴⁶, refere que na preparação de um plano com muita profundidade de campo, o realizador troca impressões com o diretor de fotografia e, na maioria dos casos, com o operador de câmara, para explicar que tipo de imagem tem em mente. O diretor de fotografia e o operador de câmara, decidem qual a objetiva e o tipo de iluminação a utilizar, sabendo que, e passo a citar: “*O operador terá maior possibilidade de explorar a profundidade de campo num plano quando tiver à sua disposição muita luz.*”⁴⁷. Desta forma, uma maior intensidade de luz permitirá obter muita profundidade de campo e, contrariamente, para ter pouca profundidade de campo, caso do projeto “Inversos”, será necessário reduzir a intensidade.

⁴⁴ BROWN, Blain – **Cinematography – Theory and practice**. Oxford: Elsevier, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0. Pag.275

⁴⁵ MERCADO, Gustavo – **Filmmaker’s eye**. Oxford: Elsevier, 2012. ISBN: 978-0-240-81217-5. Pag. 21

⁴⁶ MARNER, Terrence – **A realização cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 1999. ISBN 972-44059-4-X. Pág.121

⁴⁷ MARNER, Terrence – **A realização cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 1999. ISBN 972-44059-4-X. Pág.121

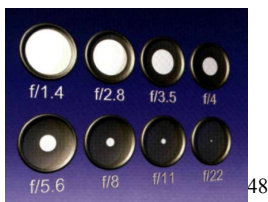
4.1. A Técnica da Profundidade de campo

É necessário perceber como funciona a técnica que permite transparecer para o público as nossas intenções. Como vimos anteriormente, um número de fatores afetam a profundidade de campo, agora é necessário perceber como interagem esses fatores com a profundidade de campo:

- Distância focal das objetivas - Quanto menor for a distância focal, maior será a profundidade de campo.
- Abertura do diafragma - Quanto mais aberto estiver o diafragma, menor será a profundidade de campo.
- Distância para com o objeto - Quanto mais próximos do objeto, menor será a profundidade de campo.

Em relação à distância focal, podemos perceber que funciona na razão inversa da profundidade de campo, isto é, quanto maior for a distância focal utilizada, menor será a profundidade de campo. Por exemplo, utilizando uma grande angular (20mm, distância focal curta) temos uma grande profundidade de campo. Utilizando uma teleobjetiva (200mm, grande distância focal) temos uma profundidade de campo reduzida.

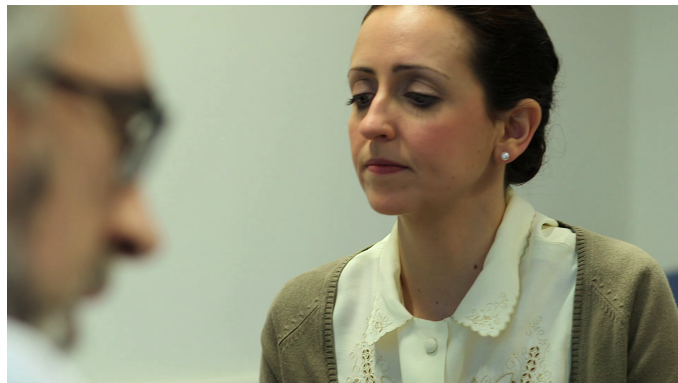
A abertura do diafragma também tem uma razão inversa com a profundidade de campo, ou seja, uma maior abertura resulta numa profundidade de campo mais reduzida, e vice-versa. É conveniente referir que o tamanho da abertura é regulado através da sobreposição parcial das lâminas do diafragma, onde o tamanho da abertura delimita a quantidade de luz que passa pela objetiva para o sensor e a abertura é indicada com valores conhecidos por números “f:” (como podemos ver na imagem). Resta dizer que quanto maior for o valor da abertura do diafragma, menor é a abertura real.



⁴⁸ Ablan, Dan – **Digital cinematography & directing**. Indiana: Person Education, 2002. Pág.11 – imagem com exemplos de aberturas.

Por fim, a distância a que estamos do objeto condiciona a profundidade de campo, visto que quanto mais próximos estamos do assunto/objeto a filmar, menor é a sua profundidade de campo. Logo, como refere Gustavo Mercado, quanto mais longe estivermos do assunto maior será a profundidade de campo⁴⁹.

Tecnicamente, a conjugação dos fatores referidos acima e o jogo que se faz entre eles, dependendo também das condições de luz existentes, sabendo que, a diminuição de “*luz provoca inevitavelmente uma menor profundidade de campo...*”⁵⁰, vai-nos permitir filmar com maior ou menor profundidade de campo.



⁴⁹ MERCADO, Gustavo – **Filmmaker's eye**. Oxford: Elsevier, 2012. ISBN: 978-0-240-81217-5. Pag. 15

⁵⁰ MARNER, Terrence – **A realização cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 1999. ISBN 972-44059-4-X. Pág.121

⁵¹ Frame de *Inversos*, 2012, de Nuno Silva

⁵² Frame de *Biutiful*, 2010, de Alejandro Iñárritu

5. André Bazin e a Profundidade de Campo

5.1. Sintético ou Analítico?

Neste momento é altura de analisar e contrapor a planificação analítica, que predomina no filme “Inversos”, em oposição à planificação sintética.

Este confronto, contará com os argumentos de dois importantes críticos de cinema do passado: André Bazin e J.P. Chartier, cujo debate nos vai fazer compreender as duas opções de planificação, de modo a justificar a nossa escolha pela planificação analítica na curta metragem referida anteriormente.

Bazin⁵³ propõe uma releitura da linguagem cinematográfica, onde critica o cinema que abusa e que exagera na importância da montagem, criticando o que chama de cinema “planificado, em que o realizador não faz mais do que inventar um espaço e uma temporalidade artificiais, completamente distantes da realidade da qual descendem e na qual a montagem não representava mais do que um papel “puramente negativo, de eliminação inevitável de uma realidade por demais abundante”⁵⁴.

São alguns fatores, como o abandono do intervencionismo e do discurso através da montagem, optando pelo uso do plano sequência e da profundidade de campo e a conservação da unidade tempo-espacial do evento, que levam Bazin a ver no neo-realismo a possibilidade de se alcançar uma representação justa da vida, aproximando-se de como ela realmente é. Segundo Bazin⁵⁵, a vida não segue as regras dramáticas do espetáculo, não tem atores, nem cenários e muito menos *mise-en-scène*. Desta forma, o desaparecimento de todos estes elementos, passa a ser, de facto, a característica basilar do neo-realismo: “*Se o evento basta a si mesmo sem que o diretor tenha necessidade de esclarecê-lo com ângulos ou arbitrariedades da câmara, é porque ele conseguiu chegar àquela luminosidade perfeita que permite à arte desmascarar uma natureza que afinal se parece com ela.*”⁵⁶.

A profundidade de campo será, por consequência, o procedimento narrativo do cinema moderno, através do abandono dos efeitos discursivos da montagem e do expressionismo, e da criação do sentido da ambiguidade do real no filme, contribuindo para que o uso corrente do plano de sequência e da profundidade passassem a ter uma íntima relação com essa nova

⁵³ André Bazin, de nacionalidade Francesa, foi um crítico e teórico do cinema. Co-fundador, escritor e editor no *Cahiers du Cinéma* (revista muito conceituada sobre cinema) faleceu com apenas quarenta anos, vítima de leucemia.

⁵⁴ BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. ISBN 972-24-0826-7. Pág.75

⁵⁵ Ibidem. Pág.82

⁵⁶ Ibidem. Pág.274

condição. Ela não só respeita fotograficamente a unidade do espaço e a ambiguidade do real, como também está na base da nova relação filme-espetador, colocando este último elemento numa ligação com a imagem, mais próxima à que ela mantém com a realidade, tornando a estrutura da imagem por si só mais realista e desenvolvendo no espetador uma atitude mental mais ativa. Deste modo, passa a ser ele o responsável pela escolha pessoal do que quer ver no filme, ao contrário do que acontece na montagem analítica, esta última enfatizada na curta-metragem “Inversos”, em que o mesmo só precisa seguir o guia, seguindo a sua atenção para a do Realizador.

Assim sendo, a ênfase na realidade objetiva, na profundidade de campo e na ausência de montagem estão vinculadas à convicção de Bazin de que a interpretação de um filme ou cena deve ser responsabilidade única do espetador e que o cinema ficcional deveria esforçar-se para não violar a integridade do real, incorporando com isso os aspetos positivos da linguagem documental.

Ora, foi pelas razões contrárias que, tendo como principal foco de análise a curta-metragem “Inversos”, se pode referir (ou concluir) que a nossa opção pela montagem analítica, centrou-se na necessidade de prender o olhar do espetador nas personagens/ação, evitando que o mesmo dispersasse a sua atenção da mensagem que, efetivamente, se pretendia transmitir.

Ora, contrapondo com a teoria cinematográfica de J.P. Chartier⁵⁷ que defendia a planificação analítica, baseada na utilização de planos fechados (logo com menos profundidade de campo), centrando-se desta forma, em planos de pormenor que permitem vislumbrar apenas uma parte reduzida do espaço que se representa no filme. Através desta opção, deixam-se de fora do plano os restantes elementos que constituem a realidade, representando, assim, a forma como cada um de nós visualiza a maior parte das vezes o mundo. E, foi por isso que no filme “Inversos” nos decidimos pelas ideias de Chartier.

“Se, ao passar em frente duma esplanada de café, vejo numa mesa três amigos meus em animada discussão e paro em frente para seguir a conversa, tenho, sem dúvida, a impressão de ver sem interrupção o conjunto de cena. No entanto, o meu olhar pousou primeiro distraidamente no café e só depois se fixou no grupo dos meus amigos. A minha atenção prendeu-se em seguida a um deles que estava a falar, depois concentrou-se no rosto do que escutava. Foi através de sucessivos movimentos

⁵⁷ J.P. Chartier, de nacionalidade Francesa, foi tal como Bazin, um crítico e teórico do cinema.

dos olhos que eu observei a cena. Num filme, a planificação, se é bem feita, deve corresponder a estes diversos movimentos da minha atenção. (...) A escala dos planos traduz os vários estados de concentração da atenção. Os planos sucessivos devem permitir ao espectador reconstituir o conjunto de cena, tal como os sucessivos movimentos dos olhos permitem na realidade perceber qualquer espectáculo que se nos ofereça. É por isso que, normalmente, o espectador, ao ver o filme, não se apercebe das mudanças de plano: uma planificação bem feita deve precisamente procurar que elas passem despercebidas, para que o espectador reconstitua inconscientemente a totalidade da cena que lhe é apresentada através de imagens descontínuas.”⁵⁸

Como refere ainda Chartier, “ *Num filme, a planificação, se é bem feita, deve corresponder a estes diversos movimentos da minha atenção. (...) A escala dos planos traduz os vários estados de concentração da atenção. Os planos sucessivos devem permitir ao espectador reconstituir o conjunto de cena, tal como os sucessivos movimentos dos olhos permitem na realidade perceber qualquer espectáculo que se nos ofereça.*”⁵⁹

Outra característica abordada por Chartier é o Tempo, como duração do plano. Segundo ele, o plano fechado criava um tempo reduzido da ação, tornando a narrativa mais rápida e, deste modo, fragmentada. Já Bazin, o tempo deveria ser muito semelhante ao da realidade, não utilizando qualquer tipo de montagem que o alterasse.

Ora, tendo como principal foco de análise a curta-metragem “Inversos”, pode referir-se que a opção pela montagem analítica centrou-se na necessidade de prender o olhar do espectador numa personagem e/ou ação, fazendo-o percorrer um universo subjetivo/emocional e, evitando que o mesmo dispersasse a sua atenção da mensagem que, efetivamente, pretendia-se transmitir. No que toca ao tempo, a nossa opção recaiu na utilização de uma narrativa fragmentada, logo mais rápida, tendo como objetivo reforçar sempre o carácter emocional da curta metragem.

⁵⁸ Agel, Henri – **O CINEMA**. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983. Pág. 50

⁵⁹ *Ibidem*. Pág.50



Apesar de Bazin afirmar que a planificação analítica “*não deixa nenhuma liberdade ao espectador em relação ao acontecimento*”⁶² e de Chartier não considerar fulcral a atribuição desta liberdade ao espectador, “*(...), ambas as posições são igualmente válidas desde que sejam justificadas pelo carácter do filme ou da sequência a rodar. É mais uma questão de adequação do estilo ao enredo do que de realismo propriamente dito*”⁶³.

Para finalizar, percebemos então que na curta metragem “Inversos”, a opção pelo cinema analítico foi a mais acertada, visto que as especificidades do filme assim o requeriam.

⁶⁰ Frame de Inversos, 2012, de Nuno Silva

⁶¹ Frame de Inversos, 2012, de Nuno Silva

⁶² Ibidem. Pág. 51

⁶³ Ibidem. Pág. 52

6. As objetivas

A escolha de uma objetiva para filmar uma cena não é uma mera opção técnica, podendo tornar-se numa opção estética da imagem. Na história do cinema, existem filmes em que a escolha de uma determinada objetiva foi fulcral para uma ideia precisa de realização, conferindo uma determinada visão dos objetos a filmar. Por exemplo, no filme já aqui referenciado, “Citizen Kane”, o uso que Orson Welles e o seu diretor de fotografia, Greg Tolland, deram à objetiva Grande Angular permitiu-lhes obter efeitos de profundidade de campo extraordinários. De igual forma, a utilização sistemática da distorção, característica deste tipo de objetiva, por parte de Stanley Kubrick em “Laranja Mecânica”, *“teve como finalidade a exacerbação Barroco-expressionista da visualidade.”*⁶⁴.

As objetivas fotográficas e cinematográficas são construídas com base nas regras convencionais da perspetiva, elaboradas por pintores e teóricos italianos do séc. XV, com o objetivo de obter uma imagem dotada de ilusão de profundidade numa superfície bidimensional como é o ecrã. Neste momento, é importante referir que o efeito de perspetiva varia com a distância ao objeto.

Assim sendo, as objetivas com um comprimento focal inferior a 50mm denominam-se de **distância focal curta ou grandes angulares**. As objetivas de 35, 28, 24 mm têm um ângulo de campo horizontal progressivamente mais amplo, superior a 60°, pelo que podem captar uma área maior da cena do que as objetivas normais. É importante salientar que nas câmaras de vídeo, o tamanho dos sensores⁶⁵, comparados ao negativo de 35mm utilizados em fotografia e cinema são consideravelmente menores, o mesmo ocorrendo com os valores de distância focal. Desta forma, uma objetiva grande angular pode ter, por exemplo, 8mm, ao invés de 25mm de distância focal, para a câmara fotográfica.

⁶⁴ MAZZOLENI, Arcangelo – **O ABC da linguagem cinematográfica**. Avanca: Cine-Clube Avanca, 2002. ISBN 972-99733-0-X. Pág.74

⁶⁵ são sensores digitais, constituídos por uma superfície resistente, sendo ela sensível à luz e provida de circuitos que possibilitam ler e guardar eletronicamente imagens digitais. Existe basicamente dois tipos de sensores, os CCD'S e o CMOS. As grandes diferenças entre ambos, é que o CMOS é mais barato, consome menos bateria e a nitidez final não tem uma qualidade superior à dos CCD's.



Quando a câmara se aproxima das pessoas e/ou objetos enquadrados, a perspetiva da imagem sofre alterações. Isto ocorre, também, com o olho humano, já que uma pessoa em pé, situada a alguns metros à frente de um edifício, terá tamanho menor na imagem do que o edifício atrás dele. No entanto, ao nos aproximarmos desta pessoa, tanto esta como o edifício aumentarão de tamanho. Porém, deste novo ponto de vista, a pessoa passa a aparentar ser maior do que o edifício, como se este tivesse diminuído de dimensão . Conclui-se, assim, que as proporções entre estes dois elementos alteram-se constantemente, consoante a direção em que a pessoa se move (para trás ou para a frente).

No que se refere ao projeto “Inversos”, utilizou-se uma objetiva grande-angular, a Nikon 24mm 1.2 . Esta escolha deveu-se ao facto de os locais escolhidos serem bastante exíguos e ser necessário enquadrar um número de objetos e personagens específicos no plano.

Sempre que o ser humano observa a olho nu imagens de pessoas e/ou objetos próximos, estes parecem estar bem definidos tridimensionalmente, enquanto que igualmente os elementos distantes podem não estar tão bem definidos tridimensionalmente em profundidade. Quando se filma com uma Grande Angular, tendencialmente estamos mais perto dos objetos, o que não acontece quando se utiliza uma teleobjetiva, visto que, tendencialmente a câmara afasta-se dos objetos a filmar e, como resultado, a perspetiva varia.

Uma das práticas recorrentes no cinema, é utilizar este tipo de objetiva para registar cenas de ação e lutas, onde a velocidade aparente de um soco fica mais acentuado do que na realidade.

O cinema norte-americano de autor, dos anos setenta e oitenta (Spielberg, Scorsese, Cimino e De Palma), utilizou as objetivas Grande Angular para exaltar a magnificência do

⁶⁶ Frame de Inversos, 2012, de Nuno Silva

ecrã panorâmico. Segundo Arcangelo Mazzoleni, “*esta tendência que privilegia composições com uma profundidade de campo exagerada e relativa distorção das figuras, alterna com uma tendência paralela que recorre às objetivas de focal longa para obter composições planas*”⁶⁷.

Relativamente à **objetiva normal** (50mm, se utilizada com película de 35mm), ela tem este nome porque o seu ângulo de campo (de cerca de 50°), corresponde com uma certa veracidade ao da visão humana e da realidade⁶⁸. Esta foi, tal como afirma Arcangelo Mazzoleni, “*a objetiva predilecta de Hitchcock que, ao construir muitas das suas sequências célebres com enquadramentos “subjetivos”, encontrava na 50mm um modo de representação do real muito semelhante à da visão humana das suas personagens*”⁶⁹.

Para a gravação da curta metragem “Inversos”, optou-se por uma câmara da Cannon, a C300. Uma vez que o sensor da C300 é um Aps-c⁷⁰ (Cannon) que implica um fator de conversão de 1.6, relativamente a um sensor full frame, a objetiva 35mm será a mais aproximada para ser declarada de objetiva normal. Assim, esta Nikon 35mm 1.4 foi a objetiva mais utilizada para a gravação do projeto, isto porque, representava o espaço de uma maneira extremamente fiel à percepção do olho humano, tal como era pretendido para a estética do filme.



Um tipo de objetiva que possui uma distância focal maior do que uma objetiva normal é designada por **Teleobjetiva**. Como já foi referido acima, em vídeo, o tamanho dos sensores,

⁶⁷ MAZZOLENI, Arcangelo – **O ABC da linguagem cinematográfica**. Avanca: Cine-Clube Avanca, 2002. ISBN 972-99733-0-X. Pág.75.

⁶⁸ MERCADO, Gustavo – **Filmmaker’s eye**. Oxford: Elsevier, 2012. ISBN: 978-0-240-81217-5. Pág.13.

⁶⁹ MAZZOLENI, Arcangelo – **O ABC da linguagem cinematográfica**. Avanca: Cine-Clube Avanca, 2002. ISBN 972-99733-0-X. Pág.76.

⁷⁰ Advanced Photo System type-C (APS-C) é um formato de sensor existente nas câmaras de tipo DSLR (digital single-lens reflex cameras). Que tal como o nome diz, é uma câmara que contém um sistema mecânico de espelhos e um pentaprisma que direcionam a luz da objetiva para um visor ótico na parte de trás da câmara.

⁷¹ Frame de Inversos, 2012, de Nuno Silva

quando comparados aos negativos de 35mm, utilizados em fotografia fixa são consideravelmente menores, o mesmo ocorre com os valores de distância focal. Assim, no caso da teleobjetiva, pode ter, de distância focal, por exemplo, 30mm (ao invés de 100mm para a câmara fotográfica citada). Basicamente, as teleobjetivas provocam a sensação de que o fundo está extremamente próximo, quase que colado atrás do objeto/pessoa em primeiro plano. A profundidade de campo com o uso de teleobjetivas diminui quando registamos objetos ao longe, ficando o fundo tendencialmente desfocado.

Mais uma vez, devido ao sensor (CMOS) da C300, a objetiva 50mm é considerada uma “curta” teleobjetiva (devido ao fator de conversão de 1.6). Foi a segunda objetiva mais utilizada no projeto, tendo como propósito, o que foi referido acima, provocar a sensação de que o fundo está quase colado ao primeiro plano. Esta escolha deveu-se ao fato das personagens estarem relativamente afastadas da posição que a câmara teve que assumir no espaço.



Durante toda a produção da curta-metragem, “Inversos” contou apenas com estes três tipos de objetivas, todas elas bastante luminosas, o que contribuiu, a par com câmara Cannon C300, para uma imagem de qualidade.

Embora não se tenha utilizado objetivas Macro e de Zoom, é pertinente salientar a função de cada uma. A chamada **Macro**, tem como característica poder formar sobre um apoio, uma imagem com as dimensões exatas à do objeto focalizado. No entanto, o termo também é utilizado nas objetivas que conseguem focalizar objetos situados somente a poucos milímetros da superfície frontal da mesma. Na maioria das câmaras do chamado segmento

⁷² Frame de Inversos, 2012, de Nuno Silva

semiprofissional, isto só é possível com o zoom ajustado totalmente para Wide (Grande Angular).

Para finalizar, falaremos das objetivas **Zoom ou Travelling ótico**, onde é possível variar a distância focal, a partir do movimento mecânico dos elementos óticos que compõem a objetiva. Este tipo de objetiva permite que se focalize determinado objeto, estando a mesma regulada para qualquer posição (ex: Teleobjetiva) e, mantendo-se o objeto em foco, seja variada a sua distância focal (ex: passando por normal e podendo chegar a Grande angular). Ao contrário do zoom digital, este tipo de objetiva não degrada a imagem à medida que a mesma é ampliada. Como refere Arcangelo Mazzoleni “Uma objetiva zoom abrange diversas distâncias focais possibilitadas por um conjunto móvel de lentes existentes no seu interior, permitindo passar de forma contínua de uma filmagem de grande angular para uma média tele, ou vice-versa executando, por exemplo, um zooming de um campo médio para um grande plano.”⁷³

Assim, conclui-se que a escolha de uma objetiva não depende apenas de simples imprevistos que vão ocorrendo durante a filmagem, como por exemplo, a necessidade de filmar em ambientes com pouco espaço, como também faz parte de um determinado plano de realização fotográfica que deve ser programado antecipadamente no storyboard.

⁷³ MAZZOLENI, Arcangelo – **O ABC da linguagem cinematográfica**. Avanca: Cine-Clube Avanca, 2002. ISBN 972-99733-0-X. Pág.77.

7. Conclusão

Através deste ensaio, procurou-se justificar a opção da menor profundidade de campo em detrimento da maior profundidade de campo no projeto “Inversos”. No contraponto entre a planificação analítica, defendida por Chartier, e a sintética, de André Bazin, observámos que a primeira fazia mais sentido nesta curta metragem.

Como podemos constatar, ao longo deste trabalho, a planificação analítica é caracterizada por ser manipuladora, expressionista e evidenciar sempre uma determinada estética que não interessava que fosse falsamente naturalista.

Uma forma de provar-nos a nossa justificação teórica, é analisarmos o sofrimento dos pais no penúltimo plano do filme “Inversos”.

É um plano aproximado, com pouca profundidade de campo, que nos permite sentir a dor dos pais de João, isolando-os no espaço, logo também no tempo, que se pretende prolongar no ecrã, “eliminando” pessoas, estrada, céu, carros, etc., que qualquer pessoa veria, se presenciasse o momento na realidade, ou seja, abstracionando o momento.

Recorrendo a este tipo de procedimento, o sofrimento dos pais evidência uma carga dramática mais intensa sentida pelo espetador, sentimento que não seria o mesmo se visto na realidade ou em plano geral. Além disso, esta opção, não permite ao olhar do espetador movimentar-se numa outra direção, uma vez que só os pais se encontram nítidos na imagem.

Depois de uma reflexão teórica acerca da profundidade de campo e os elementos que interagem com ela, chegamos à conclusão que as opções usadas pela equipa foram as mais acertadas, já que o filme “Inversos”, consegue agarrar por completo a atenção do espetador e fá-lo passar por vários estados de espírito.

“Depth of field is one of the most visually expressive and powerful tools you can use to manipulate the composition of a shot.”⁷⁴

⁷⁴ MERCADO, Gustavo – *Filmmaker’s eye*. Oxford: Elsevier, 2012. ISBN: 978-0-240-81217-5. Pag. 15

8. Bibliografia

Ablan, Dan – **Digital cinematography & directing**. Indiana: Person Education, 2002.

Agel, Henri – **O CINEMA**. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. ISBN 972-24-0826-7.

BLANDFORD, Steve; GRANT, Barry; HILLIER, Jim; - **The Film Studies Dictionary**. New York: Oxford University Press, 2001.

BROWN, Blain – **Cinematography – Theory and practice**. Oxford: Elsevier, 2012. ISBN 978-0-240-81209-0

CARRINGER, Robert L - **Cidadão Kane: Making Of**. Rio de Janeiro: BCD União de Editoras S.A., 1996.

CHABROL, Claud – **Como fazer um filme**. Lisboa: Edições Dom Quixote, 2005.

DEAKINS, Roger. **Revolutionary Road**. American Cinematographer, Janeiro, 2011. Pág. 77

GARDIES, René – **Comprendre le cinema et les images**. Lisboa: Texto & Grafia, 2007. ISBN 978-989-95689-8-3.

HAYWARD, S. - **Cinema Studies - The key concepts**. London: Routledge, 2006.

HONTHANER, Eve - **The Complete Film Production Handbook** (4a Ed.). Oxford: Focal Press, 2010. ISBN: 978-0-240-81150-5.

MARNER, Terrence – **A realização cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, 1999. ISBN 972-44059-4-X

MARTIN, Marcel - **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005. ISBN 972-576-384-X

MAZZOLENI, Arcangelo – **O ABC da linguagem cinematográfica**. Avanca: Cine-Clube Avanca, 2002. ISBN 972-99733-0-X.

MERCADO, Gustavo – **Filmmaker's eye**. Oxford: Elsevier, 2012. ISBN: 978-0-240-81217-5

NOGUEIRA, Luís - **Manuais de Cinema III : Planificação e Montagem**, Covilhã: Livros LabCom, 2010. ISBN: 978-989-654-043-2

RIAMBAU, Esteve. **Os clássicos do cinema: No Tempo das Diligências**, v. 04. Barcelona: Editora Altaya, 1997.

SHAMROY, Leon - **The Future of Cinematography**. *American Cinematographer*, v. 80, n.3, Mar., 1999.

TOMARIC, Jason - **The Power Filmmaking Kit**. Oxford: Focal Press, 2008. ISBN: 978-0-240-81021-8.

TURNER, George - **Best-Shot films: 1894-1949**. *American Cinematographer*, v. 80, n.3, Mar. 1999.

VENÂNCIO, Fernando - **Revista LER** (*Língua movediça - Sinuosidades do diálogo*), n.º 109, Janeiro de 2012, segunda série.

WHEELER, Paul - **Practical Cinematography**. Oxford: Focal Press, 2005. ISBN: 0-240-51962-0.

WURMFELD, Eden; LALOGGIA, Nicole - **Independent Filmmaker's Manual** (2a Ed.). Oxford: Focal Press, 2004. ISBN: 0-240-80585-2.

9. Filmografia

ANDERSON, Paul Thomas & LUPIE, Daniel (Produtores) & ANDERSON, Paul Thomas (Realizador). (2007) There will be blood [Filme] EUA: Paramount Vantage & Miramax Films.

BODARD, Mag (Produtor) & DEMY, Jacques (Realizador). (1964) Guarda-chuvas do amor [Filme] França: Parc Film, Madeleine Films & Beta Film.

BORGES, Pedro (Produtor) & CANIJO, João (Realizador). (2011) Sangue do meu sangue [Filme] PORTUGAL: Midas Filmes.

BOVARIA, Fernando (Produtor) & IÑARRITU, Alejandro (Realizador). (2010) Beautiful [Filme] MÉXICO: Mod Producciones & Menageatroz.

BRANCO, Paulo (Produtor) & ROCHA, Luís Filipe (Realizador). (2007) A outra margem [Filme] Portugal: Clap filmes.

COHEN, Bobby; MENDES, Sam (Produtores) & MENDES, Sam (Realizador). (2008) Revolutionary Road [Filme] EUA: DreamWorks.

GERBER, Bill; LORENZ, Robert [Produtores] & EASTWOOD, Clint (Realizador). (2008) Grand Torino [Filme] EUA: Warner Bros.

MARVIN, Niki (Produtor) & DARABONT, Frank (Realizador). (1994) Os Condenados de Shawshank [Filme] EUA: Castle Rock Entertainment.

RODRIGUES, Mário (Produtor) & SILVA, Nuno (Realizador). (2012) Inversos [Filme] PORTUGAL: IPP MCA.

WALL, Jen (Produtor) & SANT, Gus Van (Realizador). (2003) Elephant [Filme] EUA: HBO Films.

WELLES, Orson; SCHAEFER, George (Produtores) & WELLES, Orson (Realizador). (1941) Citizen Kane [Filme] EUA: Mercury Productions.

10. Webgrafia

- <http://www.publico.pt/Cultura/sangue-do-meu-sangue-novamente-premiado-agora-em-barcelona-1545031>
- http://movies.nytimes.com/2010/12/29/movies/29biut.html?_r=0&pagewanted=2
- <http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=268464>
- <http://www.revistaogrito.com/page/blog/2007/12/04/cinema-digital/>
- <http://anamariabahiana.blogosfera.uol.com.br/2010/12/20/uma-decada-no-cinema-do-seculo-21-nada-sera-como-antes/>
- <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2204.pdf>