



ENCONTROS DE CINEMA

7º CONFERÊNCIA INTERNACIONAL
DE CINEMA DE VIANA 2018

COORDENAÇÃO

DANIEL MACIEL

PATRÍCIA NOGUEIRA

JOSÉ DA SILVA RIBEIRO

CARLOS EDUARDO VIANA

ENCONTROS DE CINEMA

**7º CONFERÊNCIA INTERNACIONAL
DE CINEMA DE VIANA 2018**

ISBN 978-989-54416-3-1

AO NORTE – ASSOCIAÇÃO DE PRODUÇÃO E ANIMAÇÃO AUDIOVISUAL

FICHA TÉCNICA

TÍTULO: Conferência Internacional de Cinema de Viana 2018

COORDENAÇÃO: Daniel Maciel, Patrícia Nogueira, José da Silva Ribeiro e Carlos Eduardo Viana

TIPO DE PUBLICAÇÃO: Livro

TIRAGEM: Edição electrónica

FORMATO: PDF

ISBN: 978-989-54416-3-1

DATA DE PUBLICAÇÃO: Março de 2020

EDIÇÃO: AO NORTE

CIDADE: Viana do Castelo

ÁREA TEMÁTICA: Artes | Cinema | Educação

DESIGN: Carlos Coutinho – publiSITO

A RELAÇÃO DO ESPECTADOR COM O SUJEITO FÍLMICO EM CONTEXTOS PEDAGÓGICOS: A IMPORTÂNCIA DO CLOSE-UP

SARA SANTOS

ESMAD, P.P. – Portugal

ADRIANA BAPTISTA

ESMAD, P.P. – Portugal

SARA SANTOS

Mestre em Comunicação Audiovisual pela ESMAD/IPP. Realizadora, diretora de fotografia e editora de cinema documental. Mais recentemente, criou o projeto educativo emerGENTE, um ciclo de oficinas de cinema e fotografia, promovido pelo pelouro da juventude de Vila Nova de Famalicão.

ADRIANA BAPTISTA

Doutorada em Psicolinguística (Literacia Verbal e Visual/leitura de textos híbridos); docente na ESMAD/IPP, no Mestrado de Comunicação Audiovisual, especialidade em Fotografia e Cinema Documental, nas Licenciaturas de Multimédia, Tecnologia Audiovisual e Fotografia; investigadora na uniMAD/ESMAD e no CLUL/FLUL, nas áreas de Semiótica e Retórica e Verbal e Visual.

RESUMO

No âmbito de um projeto de cinema documental com um ponto de vista sobre o ensino doméstico, pretende-se analisar a ocorrência, contextos e objetivos de diversas técnicas de realização/edição na construção da personagem, aptas para desenhar a individualidade no seio de um coletivo infantil. Equacionados parâmetros como o cenário, a perspetiva, o ponto de vista visual e sonoro, entendeu-se a perspetiva como uma das formas mais produtivas de construir uma relação de afeto (Deleuze 2004) entre o adulto-espectador e a criança-personagem, e uma voz para a personagem. Sendo o *close-up* um plano de intimidade e expressão, torna-se muito importante para a experiência afetiva do espectador, permitindo o acesso a micro expressões faciais (cf. Ekman 2003), mas também favorecendo a 'identificação emocional' entre espectador e personagem: "If we look at and understand each other's faces and gestures, we not only understand, we also learn to feel each other's emotions" (Balazs apud Plantinga 1999, 243). O adulto que assiste através do ponto de vista da criança, dada a posição da câmara, desloca-se mentalmente até à sua própria infância (cf. "Adult-child seer", Martin-Jones 2001) e a percepção do processo de aprendizagem, através do *close-up* sobre a criança, (cf. *Être et Avoir*, Philibert 2002) torna-se um processo de decifração de informações subtis. Entende-se esta 'identificação emocional' como um meio possível (longe da intenção paternalista), de colocar o adulto no lugar da criança, sem, todavia, lhe retirar a consciência desse efeito. Enquanto exercício propedêutico capaz de estruturar futuras opções de realização, far-se-á a descrição e a análise do método de *close-up*, utilizado no documentário *Être et Avoir*, e da sua relevância na construção da relação afetiva entre o personagem e o espectador.

PALAVRAS-CHAVE: Close-up, Documentário observacional, Personagem infantil, Empatia.

ABSTRACT

In the course of a documentary film project with a point of view about home schooling, it is intended to analyze the occurrence, context and objectives of a variety of directing/editing techniques in the construction of the character, drawing the individuality in the middle of a child collective. Equating parameters such as scenery, perspective, the visual and sonorous point of view, the perspective is understood as one of the most productive ways of creating an affectionate relationship (Deleuze 2004) between the adult-spectator and the child-character, and a voice for the character. As the *close-up* shot is one of intimacy and expression, it becomes very important for the spectators affectionate experience, allowing the access to micro facial expressions (cf. Ekman, 2003), but it also favors the "emotional identification" between the spectator and the character: "If we look at and understand each other's faces and gestures, we not only understand, we also learn to feel each other's emotions" (Balazs apud Plantinga 1996, 243). The adult watching through the child's point of view, due to the camera's position, is mentally transported to his own childhood (cf. Adult-child seer, Martin-Jones 2001) and the perception of the learning process, through the *close-up* of the child, (cf. *Être et Avoir*, Phillibert 2002) becomes a process of disclosing subtle information. "Emotional identification" is understood as a possible meaning (far from the paternal intent), of putting the adult in the child's shoes, without, however, stripping him of the conscience of that effect. While the propaedeutic exercise is capable of structuring future directing options, the *close-up* method will be described and analyzed, as it is used in the documentary *Être et Avoir*, and its relevance in the construction of the affective relationship between the character and the spectator.

KEYWORDS: Close-up, Observational Documentary, Child character, Empathy.

INTRODUÇÃO

O *Homeschooling*, modalidade de ensino privado, é atualmente um tema controverso porque é objeto de opiniões díspares e de falta de (re)conhecimento no seio dos agentes pedagógicos e das famílias. O filme documental “Lar Doce Escola”, projeto académico em curso no âmbito do Mestrado de Comunicação Audiovisual da ESMAD, constitui-se como uma reflexão sobre questões associadas ao ensino doméstico e permitirá equacionar a problemática da representação da voz coletiva e individual das crianças, enquanto personagens, no documentário. Através do registo da realidade de uma família que vive em Braga, pretende-se documentar o conflito de Leonor, mãe de três filhos, professora do primeiro ciclo, que encontrou fora do sistema, a solução para os problemas educativos da filha mais nova. Rita está inserida na comunidade de aprendizagem “O Mundo Somos Nós”, nos arredores de Braga, onde aprende ao seu ritmo, longe das regras instituídas e do que é socialmente aceite como escola. Considerou-se por isso pertinente a realização de um documentário que discutisse esta realidade incluindo a visão das crianças e não apenas o julgamento lógico de um olhar adulto. Consequentemente, quisemos estreitar a relação entre o personagem e o espectador, e cabe à cinematografia a função de diminuir a distância que os caracteriza, construindo uma estética alicerçada nas qualidades comunicativas do *close-up* e da opção do ponto de vista da câmara identificado com o do sujeito infantil. “This coexistence of the adult and the child in the viewing experience, ‘where adults suddenly feel like children’, correlates precisely with the emotional identification of the adult viewer (...)” (Martin-Jones 2011, 81).

O fim da segunda guerra mundial e a queda de regimes ditatoriais provocou grandes mudanças no modo de contar histórias. Quer por dificuldades económicas quer por uma nova consciência de um mundo abalado pela repressão artística e social, o essencial da imagem cinematográfica deixou de ser a ação para ser a observação e a reflexão.

(...) a crise que sacudiu a imagem-ação dependeu de muitas razões que não agiram plenamente senão depois da guerra, e em que algumas eram sociais, económicas, políticas, morais, e outras mais internas à arte (...). A alma do cinema exige cada vez mais pensamento (...) (Deleuze 2004, 273).

Quase como se o único papel possível do personagem do pós-guerra fosse o papel de testemunha, incapaz de agir. Esta nova conceção do cinema apareceu primeiramente em Itália com o Neo-Realismo, seguidamente em França, Alemanha e Espanha. A motriz do filme deixou de ser o personagem-adulto para ser o personagem criança. Pois a criança é por natureza um ser observador, ao contrário do adulto que faz ela olhar. “This is the power of the “adult-child-seer” in these films, to at once be overwhelmed ((...) in motor, emotional and political terms) by the limit situation, na yet (...) to be aware of its historical resonances, even if the child character is not” (Martin-Jones 2011, 81).

Filmes como *O Espírito da Colmeia*, (Erice 1973) ou *Os Quatrocentos Golpes* (Truffaut 1959) fazem-nos refletir sobre a morte ou o abandono com a curiosidade de um olhar virgem sobre as coisas. Segundo Martin-Jones, a “criança-testemunha” representa a impotência do adulto (realizador ou espectador) perante um evento marcante da sua própria infância avassalada por acontecimentos inerentes a determinada época histórica (Martin-Jones 2011, 81).

A capacidade de colocar o espectador num outro tempo, detentor de memórias sobre momentos de aprendizagem e descoberta que *Être et Avoir* (Philibert 2002) evidencia, guiou o nosso pensamento de realização, uma vez que também pretendíamos, ao mostrar, centrados na criança, uma realidade educativa contemporânea, que o espectador fosse capaz de convocar memórias do seu passado (não tanto de factos e acontecimentos, mas de emoções e sensações) que lhe permitissem pensar contrastivamente o que estava a ver.

No dia de *repérage* na comunidade de aprendizagem “O Mundo Somos Nós” deparamo-nos com uma cena que demonstra o modo como as crianças lidam com certos temas, como, por exemplo, os temas-tabu: na sala de paredes amarelas, três raparigas falam sobre a morte enquanto comem as suas bolachas crocantes

ao pequeno-almoço “-Viram aquela mulher que foi esmagada por um outdoor? A publicidade mata!” E, ao vê-las conversar sobre estes assuntos, parece que nos aproximamos de tal modo da sua conversa, entrando sem ser vistos neste ambiente de confiança, que absorvemos a dimensão cómica da situação e nos identificamos com o seu modo de ver, ainda que não possamos considerar adequada a graça realizada com a morte. Esta sensação de aproximação advém em muitas sequências da forma como vemos, em *close-up*, a sutileza da linguagem facial dos personagens infantis.

O Close-up e o sujeito no documentário observacional : o caso particular de *Être et Avoir*

Être et Avoir retrata uma sala de aula numa zona rural de França, onde um professor dedicado ensina meninos entre os 4 e os 12 anos. Ao longo de um ano, Lopez prepara os alunos para o futuro e para o que poderá acontecer quando se reformar e tiver de abandonar a escola. Tendo em conta as tipologias da representação da realidade de Nichols, este documentário insere-se no género observacional – sem recurso a *voice-over*¹, sem reencenações, e onde a espontaneidade é primordial. Porém, os planos contemplativos, a música (muito pontual e subtil) e, sobretudo, a câmara fixa e a utilização recorrente de *close-ups* de crianças evocam o lirismo do género poético (Nichols 2001, 172). Um outro elemento comumente não utilizado nem no documentário observacional, nem no documentário poético aparece neste filme - a entrevista ao professor, *Georges Lopez*. Esta é, pois, uma obra documental que mostra que não pode existir uma assunção categórica dos modos do documentário. E é nesta linguagem de fronteiras e de intervalos que frequentemente o cinema cresce e se reinventa.

Neste filme privilegia-se mostrar uma ligação emocional com e entre os personagens para além da contextualização do tema ensino, acrescentando a emoção à carga informativa e factual. Essa informação emocional, transporta o espectador para um patamar onde o conhecimento sobre uma determinada realidade precisa de ser inferido e não apenas absorvido. Mas tal acaba por saciar de um modo muito particular a sua ânsia de conhecer atribuindo-lhe um papel ativo na forma de agarrar a informação e não deixando, por isso de se constituir como um texto sobre uma determinada realidade. “Documentary convention spawns an epistophilia. It posits an organizing agency that possesses information and knowledge, a text that conveys it, and a subject who will gain it” (Nichols 1991, 31). No fundo, o que importa para o autor é o comportamento emocional, social e antropológico destas crianças num cenário específico de aprendizagem sem conceder especial relevância aos conteúdos pedagógicos. Philibert transforma criativamente a função pedagógica do documentarista tão valorizada por Bill Nichols, fazendo o espectador acreditar que é ele que encontra a informação pela relação emocional que estabelece com os personagens e que esta não lhe é oferecida.

O filme continua a ser uma fonte de partilha de conhecimento associada ao documentário, e que apresenta uma conceção de pedagogia como o entendimento do processo individual de cada aluno – algo que só se consegue através da empatia, da sensação de intimidade com a criança retratada em *close-up*.

I don't make films 'about', I make films 'with'. This nuance is very important. It means that I don't make documentaries with an expert eye with the desire to give a speech about the reality I'm filming. ... It's not my intention to provide the viewer with lots of facts. I try to create an encounter between the viewer and the people on the screen. (Philibert 2003)

Être et Avoir, é um filme de pequenas coisas - pequenas mesas e cadeiras, pequenas mãos, pequenas expressões – que nos fazem lembrar as dificuldades e as descobertas da infância – as pequenas coisas que são vitórias sucessivas e que também a nós nos fizeram crescer. No meio dessas pequenas coisas está com certeza a sutileza da expressividade facial. Fugaz e irre recuperável, no meio das interações comunicativas, esta encontra no *close-up* uma forma de anular a sua própria efemeridade, pela subversão das escalas que, se mais nenhuma vantagem tivesse, pelo menos, desencadearia um efeito de focalização da atenção e da concentração perceptiva na interpretação das emoções.

“*Close-ups* are among the most powerfull storytelling devices available to the filmmaker”. Entendemos por *close-up*, na linha do diretor de fotografia Joseph V. Mascelli, uma imagem em que a distância entre a câmara e o personagem é curta, o que pode ser conseguido quer pela proximidade física entre os dois elementos quer através da distância focal da objetiva utilizada: “The closer the camera; The larger the image. The longer the lens; the larger the image” (Mascelli 2005, 24).

Existem métodos e estéticas decididos pelos realizadores e diretores de fotografia que se prendem sobretudo a esta questão de distância e da sua implicação na criação de sensações específicas no espectador. Podemos perceber através de imagens filmadas com uma objetiva *wide* (objetivas de curta distância focal) que se dá primazia à posição física da câmara em relação ao personagem, um dos diretores de fotografia mais reconhecido pelo uso desta estética é Emmanuel Lubezki. Já no documentário, é mais frequentemente usada uma objetiva *zoom* (que não invade o balão proxémico dos sujeitos) e que permite uma curta ou longa distância focal dependendo das variáveis no que concerne ao espaço envolvente e a questões de imprevisibilidade.

No documentário *Être et Avoir* conseguimos perceber que foi utilizada uma objetiva *zoom* na rapidez com que a câmara passa de um plano conjunto (Figura 1) para um *close-up* (Figura 2) dentro na mesma cena - sem que, contudo, vejamos esse movimento da objetiva pois foi cortado na montagem - a esta utilização do *close-up* chama-se *cut-in*: "It is always a part of the main action. The cut-in close-up continues the main action with a screen-filling closer view of a significant player, object or small-scale action" (Mascelli 2005, 177).



Figura 1 - frame aos 00.32'56" (*Être et Avoir* 2002). Medium Shot² + Two Shot³ de Olivier e Julien. A mesa traça uma linha oblíqua ao longo do enquadramento, Olivier está mais perto da câmara (com maior destaque) e Julien mais afastado (com menor destaque). Através desta perspectiva conseguimos perceber rapidamente o protagonismo de Julien nesta cena.



Figura 2 - frame aos 00.33'03" (*Être et Avoir* 2002). Medium Close-up de Olivier. Este plano é um Cut-in pois provoca uma sensação de continuidade em relação ao plano anterior (Figura 1): as mãos do sujeito continuam a esconder a parte inferior do rosto. Este Close-up reforça a importância de Olivier.

Existem também diferentes escalas de plano dentro do *close-up*: "A *medium close-up* films a player from approximately midway between waist and shoulders to above the head; a *head and shoulder close-up*, from just below the shoulders to above the head; a *head close-up* includes the head only" (Mascelli 2005, 24). Contudo estes conceitos e escalas podem variar dependendo dos realizadores ou diretores de fotografia. Mascelli friza a importância de escolher *head close-up* e *head and shoulder close-up* quando não são dadas diretrizes específicas. Por isso, podemos entender que estes dois últimos são os tipos de *close-up* mais comuns.

Em *Être et Avoir*, Philibert adota uma câmara fixa e cria enquadramentos com uma composição harmoniosa, por isso ao filmar grandes planos opta na maior parte das vezes por *medium close-ups* (Figura 3) e *head and shoulders close-ups* (Figura 4) - estas escalas garantem que existe espaço suficiente no enquadramento para o personagem mover a cabeça sem cortar nenhuma parte do rosto.



Figura 3 - frame aos 01.35'09" (*Être et Avoir* 2002). Medium Close-up de Lopez. Ainda que o rosto do sujeito seja o elemento principal do enquadramento o espaço envolvente também se revela importante. Nesta cena, o professor Lopez despede-se dos seus alunos e fica sozinho na sala de aula. Este plano é por isso representativo da figura do professor.



Figura 4 - frame aos 01.08'50" (*Être et Avoir* 2002). Head and shoulder Close-up de Lopez. Este tipo de enquadramento direciona completamente a atenção do espectador para as expressões do personagem. Nesta cena Lopez ensina os mais novos a ler. São visíveis os movimentos faciais que faz ao dizer as palavras lentamente.

Outro elemento a ter em conta na construção de close-ups é o ângulo da câmara, Mascelli refere três tipos: *Objective close-up*, *Subjective close-up* e *Point-of-view close-up*. Nos dois primeiros a câmara encontra-se geralmente ao nível do olhar do sujeito, podendo variar ligeiramente. Contrariamente, no *Point-of-view close-up* a câmara está ao nível do olhar do personagem com que o sujeito interage. (Mascelli 2005, 189). A diferença entre o *Objective Close-up* e o *Subjective Close-up*, como os nomes indiciam, é uma questão de perspetiva. No primeiro caso a câmara está posicionada fora dos 45 graus, ou seja, o sujeito encontra-se mais de perfil e com o olhar direcionado para lá de uma das fronteiras do enquadramento. No segundo caso, a câmara encontra-se quase ou mesmo em frente ao personagem (num ângulo até 45 graus), o olhar do sujeito é direcionado para perto de onde se encontra a câmara e conseqüentemente para mais perto de quem vê. Isto faz com que a relação com entre o personagem e o espectador seja de maior proximidade. Podemos dizer, considerando a tipologia de Mascelli, que o *Objective close-up* cria uma sensação de imparcialidade (Figura 5), e o *Subjective close-up* (Figura 6) de imersividade no mundo do personagem retratado. Contudo estes conceitos são bastante discutidos dado a carga dramática que o grande plano comporta. Podemos novamente pegar no exemplo de *Être et Avoir*: mesmo os planos supostamente *Objetivos* tornam-se *Subjectivos*, ao observar o rosto da criança-personagem a tão curta distância o espectador não é mais imparcial, ele entra no seu mundo.



Figura 5 - frame aos 01.05'01" (*Être et avoir* 2002). Medium Close-up de Axel. A câmara posicionada a 90 graus em relação ao sujeito cria a sensação de observação externa. Porém, o close-up consegue fazer com que o espectador se sinta mais próximo da vivência do menino que está a aprender a ler.



Figura 6 - frame aos 00.51'43" (*Être et Avoir* 2002). Head and shoulder Close-up de Guillaume. A câmara posicionada a menos de 45 graus em relação ao personagem permite ver totalmente sua expressão criando assim uma maior sensação de proximidade com o espectador.

Outra dimensão: da fisionomia à empatia

Ao longo deste artigo pretendemos discutir de que forma a perspetiva e a utilização do close-up estão diretamente ligados à criação de empatia entre o espectador e o personagem.

"The close-up is a device unique to motion pictures. (...) A face, a small-scale action, may be selected from the over-all scene, and shown full-screen in a close-up" (Mascelli 2005, 173). O *close-up* é o um dos principais elementos responsáveis pela rutura do Cinema com o Teatro, tal como o é a montagem. Sem recurso à palavra falada, os realizadores e diretores de fotografia do Cinema mudo descobriram no grande plano um magnetismo capaz de aproximar o espectador do personagem através da qualidade avassaladora do rosto na criação de emoções. Na tela de Cinema, o *close-up* transforma-se numa hipérbole onde cada expressão, cada gesto é ampliado ao ponto do rosto de alguém que grita se tornar no próprio grito, uma imagem ensurdecidora como podemos comprovar no filme de Serguei Eisenstein, *O Couraçado Potemkin* (1925). Para Eisenstein o close-up é mais do que um tipo de plano e, ainda que o tenha utilizado para outras partes do corpo humano ou mesmo objetos, foi no rosto que encontrou a sua primazia. "Eisenstein sugeria que o grande plano não era apenas um tipo de imagem entre outras, mas fazia uma leitura afetiva de todo o filme" (Deleuze 2004, 124). Deleuze questiona-se sobre o conceito de "ampliação" associado a este tipo de plano e chega a uma conclusão significativa que distingue a importância do *close-up* do rosto de todos os outros *close-ups*. Para este autor, apresentar um objeto em grande plano equivale a "rostificar" esse mesmo objeto, o tratamento ao nível da escala faz com que uma "coisa" adquira uma conotação afetiva que de outra forma não teria. Porém, o grande plano do rosto não lhe confere nenhum tratamento ou muito menos o amplia: "não há grande plano do rosto, o rosto é em si mesmo grande plano" (Deleuze 2004, 125). O rosto emana uma qualidade pura em que o afeto é intrínseco e não provocado, ao contrário do objeto que

é animado através do *close-up* o rosto é a própria vida. Contudo, o poder do *close-up* não se encerra no cinema de ficção. Vários autores de Documentário descobriram neste tipo de plano uma forma de endereçar o espectador para determinada realidade - ainda que muitas vezes fossem alvo de questionamento ético - como foi o caso Nicolas Philibert no filme *Être et Avoir* (2002). As crianças são muito mais passíveis de transmissão de informações através da expressão física pois a sua capacidade de comunicar verbalmente não está completamente desenvolvida, daí a riqueza deste documentário: um olhar cômico e íntimo sobre o que é crescer, assim como as alegrias e inquietações inerentes a este processo. Este contato tão próximo, que só o *close-up* possibilita, leva-nos a um entendimento muito mais profundo sobre o desenvolvimento na infância do que se o mesmo filme tivesse sido feito simplesmente com recurso a *Long Shots*⁴ da sala de aula.



Figura 7 - frame aos 00.53'43" (*Être et avoir* 2002). Head and shoulder Close-up de Julien. Ele não encara o professor quando este comunica à turma que se vai reformar. A câmara num ângulo de 45 graus ligeiramente picado mostra a maior parte do seu rosto. Porém, a direção do olhar do sujeito oculta possíveis emoções que possa estar a sentir.



Figura 8 - frame aos 00.53'39" (*Être et Avoir* 2002). Head and shoulder Close-up de Jonathan. O ângulo de 90 graus faz com que só se veja o perfil e não a totalidade do rosto. Neste caso a ligação empática com o personagem torna-se mais frágil. Contudo, é visível um movimento dos músculos na zona da boca indicador de tristeza e desilusão. Jonathan olha para o vazio.

Ao longo do filme, assistimos à dificuldade de *Nathalie* (uma menina muito introvertida que gosta de soletrar palavras) comunicar verbalmente os seus pensamentos e preocupações, mesmo com a própria mãe. Mas no momento em que é confrontada com a notícia da reforma do seu professor e da sua ida para uma nova escola, percebemos que está triste e desesperançada através da emoção que a sua expressão facial sugere. Nesta cena, algo curioso acontece: *Nathalie* (Figura 9) destaca-se dos seus colegas (Figura 7 e Figura 8), não por aparecer em *close-up*, pois os outros também aparecem, mas porque este grande plano revela a realidade dos seus sentimentos de uma forma completamente vulnerável como não tinha acontecido até este momento. A partir de agora, o seu rosto revelará uma infinidade de informações ao espectador. Os sinais reveladores são o olhar fixo na direção do professor com um franzir das sobrancelhas e boca semiaberta.



Figura 9 - frame aos 00.53'41" de (*Être et avoir* 2002). Head and Shoulder Close-up de Nathalie. Ao contrário do que acontece com os *close-ups* de Julien (Figura 7) e Jonathan (Figura 8), o ângulo de 45 graus à altura do olhar da personagem permite-nos vislumbrar o seu rosto e expressões. Nathalie olha diretamente para o professor.

Ou seja, o *close-up* permite-nos aproximar e relacionar com aqueles que de outra forma não reconheceríamos no conjunto de um todo. Além disso, tem mais força dramática ver o efeito que a notícia da reforma de Lopez provoca em cada aluno e conseqüentemente perceber os elos de ligação de cada um com o professor – observando de perto as suas expressões enquanto se ouve o professor em *off* - do que assistir à mesma cena só num *Long Shot* - algo mais informativo dado que o espectador está mais distante e por isso sente-se imparcial.

De facto, diferentes autores (destacaremos, por exemplo, Keltner e Ekman, 2000) que defendem a existência de expressões faciais universais para as emoções e uma capacidade humana muito significativa para a leitura eficaz de expressões faciais, o que justifica que o cinema se preocupe com estratégias eficazes para a sua apresentação, como o grande plano, e as entenda como uma forma económica para fazer o espectador compreender rapidamente o que sente o personagem e envolver-se com as suas emoções.

The position of the eyes in the top half of the face, the mouth below; wrinkles now to the right, now to the left – none of this now retains its spatial significance. For what we see is merely a single expression. We see emotions and thoughts. We see something that does not exist in space. (Bálazs 1952,100)

Como o *close-up* coloca o personagem num lugar além do espaço fílmico, no lugar das emoções, a empatia que o observador sente por aquele que é retratado torna-se maior pois desapegado do espaço e do tempo, o espectador encontra-se livre para viajar até à sua própria infância. “Confronted by a face, we no longer find ourselves within a space at all. A new dimension opens before our eyes: physiognomy.” (Balázs 1952, 100). A dimensão do filme não mais se encontra no set mas sim na fisionomia do rosto. Esta relação empática entre o espectador e o personagem referida anteriormente só existe devido a esta capacidade inerente que o ser humano possui em ler expressões faciais, ainda que na maior parte das vezes o espectador não esteja consciente da mesma, sempre que vê um *close-up* de um rosto ele interpreta (ou pensa interpretar) aquilo que o personagem está a sentir ou pensar. Pode por isso afirmar-se que a empatia entre o espectador e o personagem se constrói muito mais através desta leitura do que através do contexto ou da premissa do filme. Um filme conta uma história e cada personagem do mesmo filme faz parte da mesma narrativa, contudo cada rosto, cada expressão conta uma outra história: “the interior emotional experience of a favoured character becomes the locus of attention”. (Platinga 1999, 239).

Mais à frente neste artigo, iremos debruçar-nos sobre as tipologias e códigos usados para a identificação de significados na leitura facial tendo como objeto de análise alguns *close-ups* do filme *Être et Avoir* que são representativos de quatro das sete principais emoções categorizadas por Ekman. Esta necessidade de decodificar expressões torna-se imperativa num cenário pedagógico, pois permite dar voz ao sujeito fílmico infantil, normalmente sem voz, ou com uma voz com um poder reduzido e faz-nos questionar a importância da comunicação não verbal na transmissão da informação (Ekman 2003).

Philibert muitas vezes deixa-nos ‘a sós’ com o personagem quando o professor não está presente no espaço do enquadramento. Utilizemos como exemplo o plano médio (*medium shot*) de Jojo sentado à secretária, (Figura 10 e Figura 13) impaciente enquanto ouvimos o professor em *off*: o espectador sente-se compelido a ‘estar’ com aquela criança, a entender o seu desenvolvimento, a sua forma de agir, mas o que é realmente singular é que este olhar adulto sobre uma criança, quase como se nós próprios fossemos o professor, vai-se diluindo até ao ponto de nos tornarmos aquele menino que não consegue acabar o seu projeto tal é a ansiedade de ir para o recreio. Philibert faz este jogo com o espectador, e fá-lo com grande impacto.

Através de uma montagem paralela entre *close-ups* e *planos médios* de meninos concentrados a estudar (Figura 11 e Figura 12) e a utilização recorrente do plano médio de Jojo (Figura 10 e Figura 13), o realizador consegue provocar uma sensação de inquietude, uma vontade imensa do próprio espectador sair do enquadramento para aquele outro sítio prometido, aquele que a câmara não nos mostra. Entenda-se nesta sensação não como uma necessidade de escapar ao filme, mas como uma forma de o transcender.



Figura 10 - frame aos 00.17'42" (Être et Avoir 2002). Medium Shot de Jojo. O personagem olha para todo o lado menos para o desenho que o professor pediu para completar. As suas expressões variam, ao contrário dos seus colegas.



Figura 11 - frame aos 00.18'17" (Être et Avoir 2002). Medium Shot de Johann. O personagem está concentrado na sua atividade. Poucas vezes olha em redor.



Figura 12 - frame aos 00.18'30" de Marie (Être et Avoir 2002). Medium Close-up de Marie. A personagem olha para o que faz com atenção e sem desviar o olhar.



Figura 13 - frame aos 00.18'43" (Être et Avoir 2002). Medium Shot de Jojo. Apesar de não ser um grande plano, ver o personagem isolado ao mesmo tempo que se ouve o som de outras crianças e do professor confere-lhe maior importância, e por isso o espectador está mais atento às suas expressões.

Aqui o mais importante é percebermos que mesmo em planos médios de 45° ou 90°, desde que o espectador tenha acesso aos olhos, é compelido a ver para onde os olhos estão a olhar e, nesse movimento, descobre a concentração do aluno (que olha o caderno) e a desconcentração de *Jojo* que olha erratically em redor.

Close-up e a comunicação não verbal

As expressões faciais oferecem ao espectador muito mais informação do que aquilo que é comunicado apenas verbalmente. Os sentimentos de cada um são privados, contudo as emoções são visíveis na forma como cada um reage (de forma mais ou menos intensa) a determinado estímulo. Por isso é que o *close-up* é tão importante, quanto mais próximo o espectador estiver do personagem mais fácil pode ser a leitura das suas emoções e, conseqüentemente, o acesso ao seu universo interior.

Uma das grandes dificuldades em ler expressões faciais prende-se com o fato de que os sinais podem variar dependendo da cultura ou personalidade de cada um. Após décadas de pesquisa, Paul Ekman identificou sete emoções com expressões faciais específicas que são transversais à grande maioria dos seres humanos: "sadness, anger, surprise, fear, disgust, contempt, and happiness" (Ekman 2003, 75). Estas emoções podem manifestar-se de três diferentes formas subtis nem sempre fáceis de definir:

slight expression in which the muscles are not contracted very much,(...) partial expression, evident in just one area of the face but not across the entire face in a full expression (...) micro expression, in which the expression is shown very briefly (...). Micro expressions may be very brief full expressions or they may be very brief partial and/or slight expressions. (Ekman 2003, 220)

É necessário ter em conta que as crianças transformam alguns micro gestos em macro gestos, estendendo distraidamente a duração da expressão porque não têm controlo consciente da exteriorização das emoções.

Através de *frames* do filme *Être et Avoir* iremos analisar comparativamente quatro emoções: *sadness, happiness, surprise e contempt*. Para tal iremos observar em que contexto aparecem, qual o estímulo exterior que despoleta cada uma, qual a sua intensidade, e quais os signos que o sujeito transmite.

Alegria e tristeza (Sadness & Happiness)

Ainda que não sejam o oposto uma da outra, estas duas emoções encontram-se usualmente associadas a categorias distintas: a *tristeza é associada ao conjunto das emoções negativas e a felicidade ao conjunto das emoções positivas* (cf. Ekman 2003, 58). A felicidade manifesta-se através de uma expressão total que age em conformidade com o sentimento (os olhos e a boca revelam os mesmos sinais). Na Figura 15, *Nathalie* reage à festa de aniversário que a turma preparou para si: o sorriso aberto empurra a pele debaixo dos olhos e produz rugas.

Já o rosto da *tristeza* pode exprimir dois sinais contraditórios: o sujeito pode estar a sorrir ao mesmo tempo que os seus olhos denunciam o que realmente sente. Como podemos observar na Figura 14, *Olivier* tenta mascarar a sua emoção com um sorriso quando o professor o coloca ao lado de *Julien* após os dois terem discutido (antes do *close-up* de *Olivier* há um *Two Shot* de *Olivier* e *Julien*), porém a tensão nas pálpebras superiores e inferiores mostra que está triste, esta é por isso uma expressão *parcial*. “It can (...) occur when a person is using the smile to try to conceal or mask sadness” (Ekman 2003, 105). O personagem procura conforto nas palavras do professor, mas não quer mostrar a sua fragilidade a *Julien*.



Figura 14 - frame aos 00.33'40" (*Être et Avoir* 2002). Medium Close-up de Olivier. Neste plano conseguimos ver as mãos do sujeito que variam de posição denunciando também o nervosismo do personagem. A grande profundidade de campo (DOF)⁵ faz com que o olhar do espectador também observe o urso de peluche sentado no fundo da sala.



Figura 15 - frame aos 01.16'51" (*Être et Avoir* 2002). Head and Shoulder Close-up de Nathalie. A câmara está colocada em frente à personagem ligeiramente abaixo do seu rosto (Low Angle Shot)⁶, desta forma é possível ver os seus olhos ainda que ela esteja a olhar para baixo.

Especialistas na deteção de incongruência expressiva, somos muito sensíveis na deteção da tristeza e ajudados pelo *close-up*, tomamos parte no sofrimento da criança estabelecendo assim rapidamente uma relação empática.

Surpresa (Surprise)

A surpresa é uma emoção que não sendo facilmente atribuível nem ao lote das boas emoções, nem ao das más, fica muitas vezes esquecida sendo uma das emoções com índices de expressividade mais complexos. *Alizée* brinca sozinha com um conjunto de borrachas quando de repente alguém (um personagem de quem só vemos a mão) surge e tira uma borracha, ela reage surpreendida (Figura 16). Na parte inferior do rosto podemos observar que a mandíbula desce e a boca abre, na parte superior do rosto as sobrancelhas e as pálpebras superiores elevam-se, mas as pálpebras inferiores não estão tensas (este sinal diferencia a *surpresa do medo*). “Surprise is the briefest of all the emotions, lasting only a few seconds at most” (Ekman 2003, 165). A surpresa manifesta-se através de uma *micro* expressão que antecede uma emoção mais dura-

doura, neste caso, a *tristeza* (Figura 17).



Figura 16 - frame aos 00.27'43" (Être et Avoir 2002). Medium Close-up de Alizée. A câmara está colocada ligeiramente abaixo da altura do olhar do sujeito (Low Angle Shot).



Figura 17 - frame aos 00.27'54" (Être et Avoir 2002). Medium Close-up de Alizée. A câmara está colocada ligeiramente abaixo da altura do olhar do sujeito (Low Angle shot). O plano continua a ser o mesmo (00:27'43"), o que permite ver a variação e a rapidez com que a menina muda de expressão.

Desprezo (Contempt)

"Contempt is a feeling of being better than another person, of being superior, usually morally superior, but it can also be felt toward someone who is weaker in intelligence, strength, and so forth. Contempt can be quite an enjoyable emotion" (Ekman 2003, 58).

Esta emoção é sentida sempre em relação a outra pessoa. Vejamos o exemplo da Figura 18: o plano evidencia a diferença de altura entre os dois personagens. *Julien*, o aluno mais velho, observa um menino mais novo a chorar enquanto este chama pela mãe na sua primeira visita à escola. O sujeito sente alguma satisfação ao assistir àquele comportamento infantil, a fragilidade do colega fá-lo sentir mais velho e confiante. "The expression combines the tightened lip corner with a bit of a smile, producing a smug contemptuous look" (Ekman 2003, 186). Mas esta expressão dura apenas uns segundos e rapidamente *Julien* se aproxima de *Valentim* para o confortar (Figura 19). O olhar deixa de ser superior e o sorriso desaparece.



Figura 18 - frame aos 01.26'54" (Être et Avoir 2002). Medium Shot + Tow-Shot de Julien (à esquerda) e Valentim (à direita).



Figura 19 - frame aos 01.26'54" (Être et Avoir 2002). Medium Shot + Tow-Shot de Julien (à esquerda) e Valentim (à direita). Como Julien se baixa a câmara inclina para baixo de forma a reenquadrar devidamente os dois personagens.

É importante destacar esta conceção de Ekman: O psicólogo defende que, tal como a compaixão, a empatia não é uma emoção, mas sim uma reação às emoções de outra(s) pessoa(s). E identifica três tipos de resposta: *empatia cognitiva*, acontece quando conseguimos identificar os sentimentos de alguém; *empatia emocional*, quando não só reconhecemos a emoção do outro como também passámos a senti-la; e *empatia compassiva*, quando sentimos uma necessidade em ajudar a pessoa que está a lidar com as emoções (cf. Ekman 2003). Ora, para que este sentimento reacional seja experimentado pelo espectador é necessário que a imagem exiba de forma eficaz, uma expressão coerente com a narrativa e que a mesma seja legível.

CONCLUSÃO

" (...) each emotion has its own story (Ekman 2003, 168).

Através da construção de cada *close-up*, a cinematografia possibilita o acesso do espectador de cinema a muitas mais narrativas além da principal, acrescenta camadas de significados ao filme. Consideramos a leitura facial como sendo uma mais valia na produção cinematográfica, mais imperiosa ainda quando se trata de um documentário sobre o processo de aprendizagem e crescimento das crianças. Filmes como *Être et Avoir* (2002) mostram-nos como é possível viajar na nossa própria cronologia e experiência ao assistirmos proximamente às vivências daqueles meninos.

Ao mesmo tempo que ajudam a narrar a história do filme, as expressões estabelecem a atmosfera de uma cena e dão-nos a conhecer os diferentes personagens.

A análise sobre a utilização do *close-up* permite-nos perceber como se constrói a empatia e como se ultrapassa a empatia cognitiva e se constrói a empatia emocional. A análise da forma como a cinematografia lida com a divulgação da expressão das emoções ajuda-nos a perceber quais as escolhas a fazer em outros projetos de realização.

Acreditamos que a leitura facial pode ser uma mais valia no relacionamento da equipa de produção com os personagens e, conseqüentemente, da relação do espectador com o filme. Elementos como a escala, ângulo, perspetiva e composição permitem que o grande-plano consiga ser capaz de produzir empatia no espectador – função essa que é considerada essencial neste tipo de plano. "Psychological aspects of image size and angling, in relation to the frame, may produce greater emotional response in viewers than appearances alone" (Mascelli 226). Pode-se por isso dizer que o *Close-up* é uma afirmação do indivíduo e da própria humanidade.

Notas

- 1 Tal como definido no Columbia Film Language Glossary, podemos entender por *voice-over* uma "fala, normalmente uma narração de um personagem ou narrador que está fora do enquadramento. É um exemplo de som não diegético que pode ser ouvido pelos espectadores sem que os próprios personagens o ouçam." (Cf. Columbia Film Language Glossary, New York City: Columbia University <https://filmglossary.ccnmtl.columbia.edu/term/voice-over/>).
- 2 Podemos dizer que o *Medium Shot*, acontece quando "o personagem aparece dos joelhos para cima ou a partir da cintura (...) a câmara está próxima o suficiente para filmar gestos, expressões faciais e movimentos" (Cf. Mascelli 1965, 27. Tradução do autor).
- 3 Podemos dizer que o *Two Shot*, acontece quando "se enquadram dois personagens na mesma imagem (geralmente em *medium shot*)" (Cf. Mascelli 1965, 28. Tradução do autor).
- 4 Podemos dizer que o *Long Shot* acontece quando se "enquadra toda a área da ação. O espaço, as pessoas, e os objetos são filmados desta forma para que o espectador se possa inteirar da aparência geral da cena" (Cf. Mascelli 1965, 26. Tradução do autor).
- 5 Entendemos por profundidade de campo (*Depth of Field*) "a gama de distâncias a que os elementos do enquadramento se encontram do elemento focado. Quanto maior a profundidade de campo (*deep depth of field*) mais nítidos estão todos os elementos, quando menor for a profundidade de campo (*shallow deth of field*) maior a diferença entre o elemento focado e o resto" (Cf. Mascelli 1965, 236. Tradução do autor).
- 6 Podemos dizer que o *Low Angle Shot* é "qualquer plano em que a câmara está incluída para cima para filmar o personagem" (Cf. Mascelli 1965, 41. Tradução do autor).

BIBLIOGRAFIA

- Balázs, Béla. 1992 [1952]. From the theory of the film. In Mast, Gerald, Marshall Cohen and Leo Beaudy (eds). *Film Theory and Criticism*. New York & Oxford: Oxford University Press, 260-7
- Deleuze, Gilles. 2004 [1983]. *Cinema II: A Imagem-tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Ekman, Paul. 2003. *Emotions revealed: recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life*. New York: Henry Holt and Company
- Keltner, Dacher e Paul Ekman. (2000) *Facial Expression of emotion*. In M. Lewis e J. Haviland-jones (eds). *Hanbook of Emotions*. New York: Guilford Publications Inc.
- Martin-Jones, David. 2011. *The Child-seer in and as History: Argentine Melodrama Kamchatka* (2002) in *Deleuze and World Cinemas*. Continuum: London
- Mascelli, Joseph V. 2005 [1965]. *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*. Los Angeles: Silman-James Press
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*: Bloomington. Indiana University Press
- Nichols, Bill. 1983. *The Voice of Documentary*. *Film Quarterly*, vol. 36, nº 3, Spring 1983, pp. 17-30. DOI: 10.2307/3697347
- Plantinga, Carl. 1999. *The Scene of Empathy and the Human Face on Film*. In Carl Plantinga and Greg M. Smith (eds). *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore: John

Hopkins University Press, 239-56

Yarbus, Alfred. L. 1967. Eye movements and vision. New York: Plenum Press

Zerouali Younes, Jean-Marc Lina e Boutheina Jemel. 2013. Optimal Eye-Gaze Fixation Position for Face-Related Neural Responses. PLoS ONE 8(6): e60128. doi:10.1371/journal.pone.0060128 The Columbia Film Language Glossary. New York City: Columbia University, 201

FILMOGRAFIA

Être et Avoir. 2002. De Nicolas Philibert. França. Tartan. DVD

Nicolas Philibert in Conversation. 2002. França. Interview on Tartan DVD of Être et Avoir

O Couraçado Potemkin. 1925. De Sergei Eisenstein. Rússia. Leopardo Filmes. DVD

O Espírito da Colmeia. 1973. De Víctor Erice. Espanha. Midas Filmes. DVD

Os Quatrocentos Golpes, 1959. De François Truffaut. França. Costa do Castelo. DVD

WEBGRAFIA

The Columbia Film Language Glossary. New York City: Columbia University, 2015. Data de acesso: 15 de Abril, 2018. <https://filmglossary.ccnmtl.columbia.edu/term/voice-over/>