

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO
TOCANTINS – CAMPUS GURUPI.
CURSO DE GRADUAÇÃO DE LICENCIATURA EM ARTES CÊNICAS**

LEANDRO FERNANDES SAMPAIO

**CONCEPÇÕES ESTÉTICAS DA LINGUAGEM VISUAL DA PRODUÇÃO FÍLMICA
INDEPENDENTE “INJUSTIÇADOS”**

**GURUPI – TO
2020**

LEANDRO FERNANDES SAMPAIO

**CONCEPÇÕES ESTÉTICAS DA LINGUAGEM VISUAL DA PRODUÇÃO FÍLMICA
INDEPENDENTE “INJUSTIÇADOS”**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado a Coordenação do curso de
Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto
Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia do Tocantins – *Campus*
Gurupi, como exigência à obtenção do
título de graduação.

Orientador: Esp. Prof. Manuel Tomaz
Ataíde Junior

**GURUPI – TO
2020**

LEANDRO FERNANDES SAMPAIO

**CONCEPÇÕES ESTÉTICAS DA LINGUAGEM VISUAL DA PRODUÇÃO FÍLMICA
INDEPENDENTE “INJUSTIÇADOS”**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado a Coordenação do curso de
Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto
Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia do Tocantins – *Campus*
Gurupi, como exigência à obtenção do
título de graduação.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA AVALIADORA

Prof. Esp. Manuel Tomaz Ataíde Junior
IFTO – *Campus* Gurupi

Prof. Suzana Santos Lopes
Centro de Ensino Médio Bom Jesus

Prof. Claudenira Ferreira de Almeida
IFTO – *campus* Gurupi

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecas do Instituto Federal do Tocantins

S192c Sampaio, Leandro Fernandes
CONCEPÇÕES DA LINGUAGEM VISUAL DA PRODUÇÃO
FÍLMICA INDEPENDENTE INJUSTIÇADOS / Leandro Fernandes
Sampaio. – Gurupi, TO, 2020.
52 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Cênicas)
– Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins,
Campus Gurupi, Gurupi, TO, 2020.

Orientador: Esp. Manuel Tomaz Ataíde Junior

1. Cinema. 2. Concepções estéticas. 3. Narrativa visual. I. Junior,
Manuel Tomaz Ataíde. II. Título.

CDD 792

A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio, deste documento é autorizada para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica do IFTO com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AGRADECIMENTOS

É com muita alegria que escrevo esse agradecimento, com o coração cheio de felicidade. Dedico primeiramente a Deus, por toda essa caminhada que não foi fácil, pois, durante todo esse percurso de trajetória acadêmica eu amadureci como profissional e aluno. Então, nada seria se não fosse por Deus ter me dado forças e ter chegado até aqui, sei que ficaram lembranças de cada dia vivido e que tudo jamais será esquecido, sobre todos os aprendizados, as pessoas que conheci ao longo do tempo, aos professores e amigos que fiz, muitos deles sou grato por terem me dado força e me dizer que eu também seria capaz de concluir esse curso. Dedico também esse agradecimento a minha querida vó Julita Fernandes Dos Santos, que sempre pegou no meu pé e quando eu pensei em desistir, ela foi a pessoa que mais me incentivou e me deu gás para prosseguir. Minha querida vizinha tem um dedo nessa formação, e eu sou extremamente grato por sua vida, estou imensamente feliz e realizado de chegar ao fim desse ciclo, apenas gratidão por tudo que vivi e aprendi.

Resumo:

O presente trabalho tem por objetivo discutir sobre as concepções estéticas e narrativas visuais a partir de uma produção acadêmica de Leandro Fernandes Sampaio, juntamente com alguns colegas de turma, para a disciplina de Cinema e Educação do curso de licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins *campus* Gurupi. Como justificativa da pesquisa, utiliza a indagação de que: se o cinema é uma forma de linguagem, como está deve ser organizada para que as mensagens consigam chegar de forma clara a seus espectadores? E com base nisso, exemplifica os conceitos estabelecidos de estética e harmonização estética dentro de uma imagem. Concluindo, chega-se a ideia de que para produzir um objetos artístico visual, é necessário conhecer as técnicas e formas de produção do mesmo, tramitando pelas concepções técnicas e estéticas até chegar ao lado imagético da obra de Arte.

Palavras chaves: Cinema. Concepções estéticas. Linguagem. Narrativa visual.

Abstract:

The present work aims to discuss about the aesthetic conceptions and visual narratives from an academic production of the student Leandro Fernandes Sampaio, together with some classmates, for the discipline of Cinema and Education of the degree course in Performing Arts of the Federal Institute of Education, Science and Technology of Tocantins Gurupi campus. As a justification of the research, it uses the question that: if cinema is a form of language, how is it organized so that messages can reach its viewers clearly? And based on this, it exemplifies the established concepts of aesthetics and aesthetic harmonization within an image. In conclusion, the idea comes that to produce a visual artistic object, it is necessary to know the techniques and forms of production of it, processing by the technical and aesthetic conceptions until reaching the imagery side of the work of Art.

Key words: Cinema. Aesthetic conceptions. Language. Visual narrative.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Primeira fotografia fixada sobre placa de estanho coberta com Betume da Judeia	11
Figura 2 - Cena do filme 'Saída dos operário da Fábrica'	18
Figura 3 - Cena do filme 'Chegada de um trem em Ciotat'	18
Figura 4 - Circulo cromático	39
Figura 5 - Apresentação de Ângelo	43
Figura 6 - Apresentação de Ângelo	44
Figura 7 - Conversa entre Ângelo e Jamal	45
Figura 8 - Chegada de Karolina na faculdade	46
Figura 9 - Conversa de Jamal com a sua mãe	47
Figura 10 - Desespero de Paul	48
Figura 11 - Choro de Karolina	48
Figura 12 - Paul e a mãe conversando sobre as contas atrasadas	49

Sumário

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	ORIGEM E HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA	11
3	ORIGEM E HISTÓRIA DO CINEMA.....	16
4	CONCEPÇÕES ESTÉTICAS DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA.....	21
4.1	Linguagem cinematográfica e Narrativa visual	22
4.1.1	Decupagem	23
4.1.2	Uma realidade estética de valor significativa.....	25
4.1.3	A atitude estética	25
4.2	O papel criador da câmera.....	26
4.2.1	Os planos.....	27
4.2.2	Os ângulos de filmagem.....	29
4.2.3	As iluminações	30
4.2.4	Cenário	31
4.2.5	Figurino	31
4.3	Elementos básicos da comunicação visual.....	32
4.3.1	O ponto.....	32
4.3.2	A linha.....	32
4.3.3	A textura.....	33
4.3.4	A forma.....	34
4.3.5	Os tons/Tonalidades	34
4.3.6	O equilíbrio	35
4.3.7	A cor	35
5	PROCESSO CRIATIVO DO CURTA-METRAGEM.....	42
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	51

1 INTRODUÇÃO

A ideia de querer captar a imagem de uma cena/situação está presente no cotidiano das pessoas desde a antiguidade, onde os homens retratavam formas nas paredes de cavernas, afim de registrar determinados momentos. Com o passar dos anos e a evolução da tecnologia, surgiu então umas das melhores soluções para essa situação: a fotografia.

A fotografia é um meio de captação de imagem que foi produzida pela primeira vez em 1826 – pelo francês Joseph Nicéphore Niépse com a ajuda de Louis Jacques Mande Daguerre –, e desde então vem ganhando cada vez mais espaço no campo artístico e visual, além de poder ser utilizada em diversas outras vertentes, como segurança, publicidade e propaganda.

Logo após o surgimento da fotografia e o avanço dos estudos acerca das imagens, deu se origem ao cinema, que consiste basicamente em uma reprodução da sequência de várias fotografias que dão uma ideia de movimento para as cenas. O cinema atualmente possui um grande leque de categorias, desde os filmes hollywoodianos com suas grandes produções e divulgações ao redor do mundo, até os curtas-metragens – que são os filmes de até 30 minutos, geralmente de caráter estético, informativo, educacional ou publicitário.

Levando em consideração as afirmações acima, este trabalho monográfico tem como objetivo discutir acerca da linguagem visual dentro da direção de um curta metragem, perpassando pelas suas especificidades técnicas, como posição de câmera, ângulos, cores, linhas, luz, sombras etc. Além disso, debate sobre os processos criativos dentro da fotografia e suas composições estéticas como figurino, cenário e iluminação.

As questões que norteiam este trabalho parte da inquietação de que: se o cinema é uma forma artística de passar informação, como estas devem ser organizadas esteticamente dentro do trabalho visual para que os receptores consigam absorver melhor o seu conteúdo?

O presente trabalho trata-se de uma pesquisa qualitativa. Foi realizado um levantamento bibliográfico como suporte teórico que ampare o relato de experiência da visão do diretor do objeto artístico, referindo-se a análise técnica e estética do curta-metragem produzido durante a disciplina de Cinema e Educação do curso de

Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Tocantins = *campus* Gurupi.

Este trabalho está dividido em 6 capítulos, sendo, segundo faz um breve relato da origem, história e avanço da fotografia, bem como dos aparelhos utilizados para capturar as imagens. O terceiro mostra origem e história do cinema. Pontuando os maiores marcos na trajetória do cinema mundial e os nomes que mais se destacam dentro deste cenário artístico e cultural.

Seguindo, no quarto capítulo aprofunda-se nos conceitos da linguagem cinematográfica e da narrativa visual, apontando as características mais importantes na construção da imagem enquanto objeto artístico. Dentro da narrativa visual destaca os conceitos e a importância em manter a harmonização estética, para uma boa qualidade do objeto artístico no papel de transmissor de conhecimentos ou divulgador de informação e/ou mensagem.

No capítulo cinco faz um paralelo das concepções estéticas da linguagem e narrativa visual presentes dentro do curta metragem intitulado “Injustiçados” – produção acadêmica, escrita, gravada e apresentada por discentes da disciplina de Cinema e Educação do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins *campus* Gurupi, ao qual o autor do presente trabalho fez parte.

Considera-se como resultado de pesquisa, a importância da harmonização estética, uma vez que, a estética é encarada como uma linguagem, ou seja, é a forma que a imagem tem de transmitir a sua mensagem para o espectador.

2 ORIGEM E HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

O mundo vive em constante evolução, marcado pelas novas tecnologias e avanços no mundo digital – incluindo a fotografia –, mas nem sempre foi assim. Para entendermos a origem dessa manifestação artística é necessário voltar no século XVI, onde houveram as primeiras tentativas de fixar uma imagem através do uso da luz, princípio básico para o que conhecemos hoje como fotografia.

Foi através dos estudos do francês Joseph Nicéphore Niépse em meados de 1826 que tivemos um dos primeiros relatos da captura de imagem. Este feito foi realizado com a técnica da câmara escura, uma espécie de caixa com sete paredes opacas escurecidas e uma clara. Uma das suas paredes possuía um buraco no meio, ao qual entrava a luz que refletia na parede clara oposta a ele. Por meio desse orifício, dava-se para fazer a captura da luz, afim de reproduzir a imagem sobre a parede clara feita de placa de estanho, coberta com Betume da Judeia – um derivado do petróleo fotossensível – que após ser exposto à luz durante aproximadamente oito horas seguidas deu origem a imagem a seguir.

Figura 1 - Primeira fotografia fixada sobre placa de estanho coberta com Betume da Judeia.



Fonte: Google Imagens (2020)

Esta primeira imagem reproduzida mostra a visão da janela do sótão da casa de Joseph, situada em Chalons-sur-Saône, na França – visto que seus

experimentos eram feitos neste local –, e a técnica foi batizada de “heliografia”, ao qual entende-se como “gravura com a luz do Sol”.

A câmara escura permitiu uma das primeiras realizações de gravura da imagem com o uso da luz e da projeção, inclusive foi utilizada por grandes pintores da época, como Leonardo da Vinci por exemplo, porém outras experiências foram feitas ao longo dos anos em busca de melhor registrar e fixar as imagens.

Animado com os resultados, Niépce decidiu continuar com seus estudos, e algum tempo depois graças aos famosos irmãos óticos, Chevalier's, conheceu Louis Jacques Mandè Daguerre, que tratava-se de outro entusiasta que dedicava seu tempo aos estudos da impressão de imagens quimicamente.

Aproximadamente em 1835, Daguerre (1787-1851), francês e colega de Niépce, desenvolve um processo diferente e com placas de cobre cobertas com sais de prata que captavam a imagem e que ficavam visíveis após serem expostas ao vapor de mercúrio, dando o nome de Daguerreotopia. Castro, (2012, p. 03)

Seguindo, “em 1839 Daguerre desenvolveu o Daguerreótipo, aparelho capaz de fixar a imagem em um tempo de exposição de apenas 30 minutos, porém imagens únicas sem possibilidade de cópias.” Mesmo com novas invenções e tentativa, esse processo de captura de imagem ainda parecia muito longe do que realmente buscavam encontrar os estudiosos daquela época. O que ressaltava esse fato é que a forma como era feita a captura da imagem, ainda era insatisfatória tanto por questão de tempo quanto de nitidez da imagem.

Além destes, houveram outros nomes que se destacaram no processo de evolução da fotografia – como o físico William Henri Fox Talbot, que desenvolveu, entre 1839 e 1840, um novo conceito de captação de imagem, através da pesquisa com o uso de suportes de papeis e processos químicos, que tornou possível, por meio de uma matriz negativa a conquista de um resultados positivos.

Com o uso de um papel fotossensível, que ao extrair uma matriz em estado negativo através de reações química composta no próprio papel, apresentando copias positivas e tornando a imagem visível, o estudo de Talbot, ficou conhecido como calótipo e apresentava custo mais baixo que o de Daguerre.

Ainda sobre os nomes importantes deste processo, também vale ressaltar o britânico Richard Maddox (1816-1902), que de acordo com Castro (2012, p. 05),

Elaborou chapas secas de gelatina com sais de prata em 1871, no lugar do colódio de alumínio utilizado em 1851 por Frederick Scott Archer (1813-1857), marcando assim o início da fotografia moderna, já que em 1878 as chapas eram fabricadas em larga escala e os fotógrafos podiam comprá-las já sensibilizadas quimicamente sem ser necessário prepará-las antes da exposição.

Finalizando, temos George Eastman (1854-1932), que ganhou importância por ser o primeiro a desenvolver uma câmera portátil, em 1888, a qual foi chamada de Kodak. A primeira câmera Kodak acompanhava de um rolo de papel fotográfico, capaz de tirar até 100 fotografias e quando este acabava o dono da câmera deveria leva-la direto para a loja, onde eram reveladas as fotografias e a devolviam ao cliente com um novo rolo de papeis.

Aproximadamente um ano depois Eastman teve resultados satisfatórios ao substituir o rolo de papel por um plástico transparente à base de nitrocelulose¹, abrindo de vez a era moderna nas artes visuais. Esta era moderna no campo das artes visuais possibilitou uma nova visão para os amantes da fotografia que até então já eram compostos tanto pelas pessoas que estavam no processo de pesquisa, como por aqueles que começaram a ter contato com a captura de imagens, estando frente as câmeras por exemplo, abrindo um novo leque de ideias dentro do contexto artístico-social.

Dando sequência na linha temporal da evolução fotográfica, passamos pelo ano de 1914, onde temos a primeira câmera que usava o filme 35mm do cinema, que foi intitulada como *Leica*, tornando-se famosa no mundo todo por causa da sua lente.

Castro (2012, p. 05), em relação a *Leica*, diz que, “as lentes intercambiáveis se tornam uma influência conhecida entre fotógrafos de todo o mundo” acreditando que “o registro explora a habilidade de antecipar o desdobramento da ação rapidamente no instante em que os elementos estivessem em sua configuração mais expressiva.”

Com essa adaptação era possível registrar o momento com mais velocidade e nitidez dos traços, possibilitando uma imagem de maior qualidade e com novas

¹ A nitrocelulose é obtida por meio de uma reação de trinitração da celulose do algodão e ela pode ser queimada instantaneamente, sendo chamada de algodão-pólvora. Site: Fonte: <https://educador.brasilecola.uol.com.br/estrategias-ensino/nitrocelulose-algodao-polvora.htm>

composições fotográficas para aquela época. Desta forma a fotografia transforma-se em duas formas distintas de captação de imagem: analógica e digital.

Com tantos avanços, não demorou muito para o mercado de trabalho nesta área expandir e buscar pelas suas exigências. Por se tratar de imagens reais e verdadeiras, o primeiro lugar a se popularizar esta prática, foi a imprensa mundial, consequentemente fazendo aumentar a procura de bons profissionais para o fotojornalismo.

Em relação a isso, Jorge Pedro Sousa (1998, p. 04), diz que a fotografia foi,

Nascida num ambiente positivista, a fotografia já foi encarada quase unicamente como o registro visual da verdade, tendo nessa condição sido adotada pela imprensa. Com o passar do tempo, foram-se integrando determinadas práticas, tendo-se rotinizado e convencionalizado o ofício, um fenómeno agudizado pela irrupção do profissionalismo fotojornalístico.

Desta forma, a fotografia dentro do campo foto jornalístico pode ser entendida como a forma mais nítida de criar, recordar e reviver momentos que foram vividos e que jamais se repetiram. Outro autor como Bons Kossoy, afirma que “a fotografia apresenta-se como meio de expressão e liberdade através do uso da arte”:

“a fotografia é mais que um marco desenvolvido por meio de ciências pelo marco da Revolução Industrial, mas um processo gradativo no qual trouxe relevância tanto para o meio tecnológico, quanto também para o pensamento crítico e social” (1999, p. 17),

Entende-se a partir da fala do autor que a criação da fotografia foi uma forma expressiva que assumiu várias formas e que por consequência possibilitaram uma nova visão de arte e entretenimento por meio do uso da imagem. Enquanto registro da verdade, Kossoy (1999, p. 04), aponta a importância da desmontagem da imagem fotográfica, pois segundo ele,

A partir da desmontagem da imagem fotográfica, pode-se perceber em que medida ela incorpora o mencionado processo, tanto em sua produção como em sua recepção. É necessário que se reflita sobre certas ambiguidades fundamentais de ser a fotografia um registro (isto é, um documento), materializado visualmente no estágio final do processo de criação do fotógrafo (que compreende o processo de construção da representação). Às imagens são adaptadas às máscaras e discursos que melhor convém para cada momento.

Neste sentido, a fotografia tornou-se um documento que tem a capacidade de não somente trazer o invisível à tona, mas de impactar, emocionar ou até mesmo inspirar a quem permitir sentir sua real sensação por meio da arte.

De acordo com as ideias de Kossoy (1999, p.21), existem três elementos básicos que compõe uma fotografia,

O assunto, o fotografo e a tecnologia. São esses os elementos constitutivos que lhe deram origem através de um processo, de um ciclo que se completou no momento em que o objeto teve sua imagem cristalizada na bi dimensão do material sensível, num preciso e definido espaço e tempo.

Portanto, para criar uma fotografia, como o autor mencionado acima relata, é necessário alguns elementos como base primordiais: um assunto/conteúdo específico e seu motivo de ser usado; um bom fotografo que tenha a capacidade de criar e que tenha criatividade para executar o que está em sua mente; e um bom aparelho fotográfico.

3 ORIGEM E HISTÓRIA DO CINEMA

Por volta do início da década de 1870, durante uma corrida de cavalos, houve uma disputa entre Leland Stanford, ex-governador da Califórnia (1862 - 1863) – que alegava que um cavalo poderia “flutuar” no ar durante seu galope, pois o mesmo em dado momento retirava as quatro patas do chão – e Frederick MacCrellich que duvidava do feito.

Afim de retirar a dúvida, Leland resolveu financiar um projeto do fotógrafo britânico Eadweard Muybridge (1830 - 1904), que fez um experimento utilizando 12 câmeras lado a lado, que fotografaram o galope de um cavalo conforme ele passava na frente da câmera, mantendo um micro intervalo de tempo entre cada fotografia.

Após observar as fotografias retiradas, além de provar que o cavalo realmente tirava as quatro patas do chão durante o galope, Muybridge também percebeu basicamente como funcionava a ilusão de movimento ao trocar de uma fotografia para a outra.

Algum tempo depois, em 1877, com base nos estudos de Muybridge, o francês Charles Èmile Reynaud (1844 - 1918), construiu o praxinoscópio. O praxinoscópio, era um aparelho com formato circular que possuía uma sequência de imagens gravadas, geralmente de animais, que ao ser rodado dava-se uma ilusão de movimento nas imagens.

Outros aparelhos também fizeram parte da história da criação do cinema, como o quinetoscópio, criado por William Kennedy-Laurie Dickson (1860 - 1935) em 1889 na fábrica comandada por Thomas Alva Edison (1847 - 1931) mas que só foi lançado no mercado em 1894, com um grande diferencial: lentes que projetavam as imagens guardadas em uma película de celuloide inventada por Edison. Porém ele não patenteou o invento, possibilitando que outros pesquisadores o utilizassem como base para seus estudos, afim de aperfeiçoar o aparelho.

Foi então em 1892 que o francês Lèon Bouly (1872 - 1932) desenvolveu o cinematógrafo – que ao contrário dos demais aparelhos já produzidos, gravava e reproduzia as próprias imagens – entretanto, Bouly cometeu o mesmo erro de Edison não patenteando o invento.

Logo mais, os irmãos Louis Jean Lumière (1864 – 1948) e Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (1862 - 1954) fizeram algumas alterações no aparelho e

patentaram a invenção fazendo sua primeira exibição particular em 22 de março de 1895 em sua própria residência e a primeira exibição pública paga no Salão Grand Café, em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895 – hoje considerado o aniversário do cinema comercial ou como é popularmente conhecido: a sétima arte.

Apesar de serem os mais conhecidos na história do cinema mundial, os irmãos Lumière não foram os primeiros a realizarem exibições públicas de cinema. Em 1º de novembro de 1895, os irmãos Max e Emil Skladanowsky fizeram uma exibição em um grande teatro de Berlim durante aproximadamente 15 minutos.

Mesmo não sendo os primeiros a realizar o feito, os irmãos Lumière foram os que conseguiram tornar seus estudos mundialmente conhecido, consequentemente pondo seus nomes na história mundial do cinema como os pioneiros dessa arte.

Segundo Costa (2006, p.19), sobre os irmãos Lumière, eles “eram negociantes experientes, que souberam tornar seu invento conhecido no mundo todo e fazer do cinema uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes” diz também que “a família Lumière era, então, a maior produtora europeia de placas fotográficas, e o *marketing* fazia parte de suas práticas.

Continuando, a autora afirma ainda que,

Parte do sucesso do cinematógrafo deve-se ao seu *design*, muito mais leve e funcional. Em 1894, os Lumière construíram o aparelho que usava filme de 35mm. Um mecanismo de alimentação intermitente baseado nas máquinas de costura, captava as imagens numa velocidade de 16 quadros por segundo – o que foi o padrão durante décadas – em vez dos 46 quadros por segundo usados por Edison.

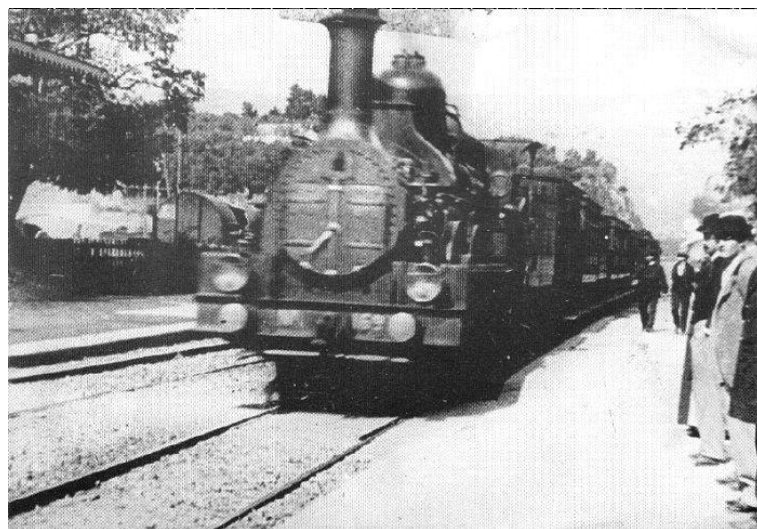
Os primeiros filmes produzidos e apresentados pelos irmãos Lumière foram respectivamente chamados de ‘a saída dos operários da Fábrica’, mostrando os operários da fábrica de negativos fotográficos da família Lumière e a ‘chegada de um trem à Ciotat – que mostrava literalmente a chegada de um trem a estação da cidade de Ciotat.

Figura 2 - Cena do filme 'Saída dos operário da Fábrica'



Fonte: Google imagens (2020)

Figura 3 - Cena do filme 'Chegada de um trem em Ciotat'



Fonte: Google Imagens (2020)

Por ser algo incomum para a época, a apresentação causou um certo pânico em alguns dos espectadores, a ponto de levantarem dos seus acentos e correrem para o fundo do salão, com medo de serem atropelados pelo trem, por exemplo. As pessoas exibidas nas imagens por sua vez, não demonstravam interesse na gravação, de modo que não olhavam diretamente para a câmera durante a filmagem, o que tornava a cena extremamente natural e ainda mais estranha para os espectadores, visto que dava uma ilusão de ser uma espécie de portal entre dois mundos distintos.

Aproximadamente 20 anos após este acontecimento, o cinema se tornava popular em boa parte do mundo, sendo umas das invenções mais significativas na história das artes visuais. Foi também o que fez com que em 1914 – após aparecer pela primeira vez à frente de uma câmera – Charlie Chaplin se tornasse a pessoa mais reconhecida em todo o mundo.

Charlie Chaplin juntamente com Buster Keaton e Harold Lloyd – o genial trio de comediantes – foram figuras que marcaram a primeira fase do cinema mundial, que ficou conhecida como Cinema mudo e se formou entre 1894 a 1929.

O Cinema mudo ficou assim conhecido por possuir apenas imagens em movimento e sem sonoridade. As reproduções desses filmes eram acompanhados de narrativas, através de legendas postas entre as imagens apresentadas e acompanhadas por compassos de um piano tocado ao vivo. Apesar dos vários avanços tecnológicos ocorridos durante o final do século XIX e início do século XX em relação ao cinema e aparelhos fílmicos, ainda se sentia a necessidades de alguma coisa que completasse essa invenção: o som.

Somente em outubro de 1927 foi lançado o primeiro filme que constituía de imagens em movimento e sonoridade, chamado de *O cantor de Jazz* – onde as falas e músicas do ator Al Jolson, gravadas em um disco de acetato, foi sincronizada com as imagens do filme. O filme foi produzido pela Warner Bros, por sob direção de Alan Crosland e roteiro de Alfred A. Cohn, estrelando May McAvoy, Warner Oland, Eugenie Besserer e o protagonista Al Jolson.

De acordo com Flávia Cesarino Costa (2006, p.21),

Durante muito tempo, o cinema dos primeiros 20 anos foi considerado de pouco interesse para a história do cinema, como apenas um conjunto de desajeitadas tentativas de chegar a uma forma de narrativa intrínseca ao meio, que se estabeleceria depois. Neste período, por estar misturado a outras formas de cultura, como o teatro, a lanterna mágica, o vaudeville e as atrações de feira, o cinema se encontraria em estágio preliminar de linguagem.

Portanto, o cinema nos seus primeiros 20 anos de história serviu apenas como base para o que realmente o cinema viria a ser posteriormente, considerado como o “verdadeiro” princípio da linguagem cinematográfica.

Ainda segundo Costa (2006, p.21), “nos anos 1970, uma série de pesquisadores começou a questionar os juízos pejorativo e teleológicos sobre o primeiro cinema, procurando entendê-lo como uma forma não necessariamente

“primitiva”, mas diferente do cinema posterior”, ou seja, os modelos narrativos dos filmes possuíam estéticas diferentes dos encontrados nos dias de hoje.

4 CONCEPÇÕES ESTÉTICAS DA IMAGEM CINEMATOGRAFICA

Para entender as concepções estéticas da imagem cinematográfica precisa-se primeiro ter uma noção do conceito da própria estética da arte, aqui entendida como o estudo da percepção, da sensação e da sensibilidade presente em tudo que é considerado belo.

Segundo Jean Lacoste (1986), parafraseando Kant (1790) em relação ao belo, diz que ele, pode assumir quatro definições: a *primeira* encara o belo como uma satisfação desinteressada, ou seja, quando o objeto desperta alguma espécie de prazer no espectador porém, sem que este deseje ter o objeto para si; a *segunda* diz que o belo é tudo aqui que agrada universalmente, sem necessitar de um conceito para sua existência; a *terceira* afirma que o belo necessita de uma finalidade prática para existir e a *quarta* diz que o belo é algo que além de despertar algum sentimento no espectador, também lhe supra alguma necessidade.

Seguindo, ao conceito da imagem cinematográfica, que seria basicamente tudo o que pode e deve ser capturado e que será visto posteriormente pelo espectador, logo, é o agrupamento de elementos desde ângulos, enquadramentos etc. que o diretor irá utilizar para melhor representar determinada cena.

Para Frederico Fellini (2015) baseado no pensamento de Deleuze (1983) diz que “o caráter mais autêntico da imagem cinematográfica como um meio de representação é o movimento. O cinema tem seu eixo construído na passagem de uma imagem para outra, passagem esta composta de uma sequência de enquadramentos”

Partindo deste ponto, percebe-se que os discursos sobre fotografia nos dias de hoje já não se pautam apenas nos aparelhos e mecanismos físicos. Dentro deste universo há também a missão comandada pelos fotógrafos de juntar vários elementos fotográficos a fim de construir imagens significativas.

Por sua vez estes significados variam, podendo ser tanto visuais quanto sentimentais, no sentido da observação da imagem levar o espectador à um espaço particular de pensamentos, questões e opiniões que só ele mesmo tem acesso.

Os significados visuais da fotografia podem ser entendidos como a parte estrutural, ou seja, os elementos utilizados. As cores, linhas, formas etc. na imagem devem estar harmonicamente organizados para que o espectador possa entender a mensagem que o artista propõe.

Já o lado sentimental, trata-se do reflexo emocional que o espectador tem a partir do contato com a imagem. Portanto, é a parte que relaciona o indivíduo com a imagem e lhe causa alguma emoção, podendo ser satisfatória ou não satisfatória. Com base nisso pode-se entender que a fotografia é mais do que a captura de um momento exato, mas, sim um conjunto de características visuais e sentimentais, organizadas para transmitir uma mensagem específica.

4.1 Linguagem cinematográfica e Narrativa visual

Também conhecida como cinematografia, a fotografia dentro do cinema tem um papel fundamental para o desenvolvimento desta arte. Diretamente ligada a tudo o que é visual e exposto no enquadramento do filme, a fotografia tem sua importância reconhecida até mesmo nas grandes premiações, como o Oscar por exemplo, que possui uma categoria específica para esta área.

Para Marcel Marin (2005, p.26),

A imagem constitui o elemento base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e simultaneamente uma realidade particularmente complexa. A sua gênese é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda: é o produto da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas no mesmo tempo esta atividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador.

Em relação a cinematografia como linguagem, Machado (2009, p. 39), diz que.

Desde o começo, o modernismo se preocupa com a linguagem, com a descoberta de alguma modalidade especial de representação de verdades eternas. A imagem se soma, portanto, à narrativa verbal e se torna o elemento essencial da nova linguagem cinematográfica; a matéria-prima cuja realidade é particularmente complexa, orientada no sentido preciso desejado do diretor, mas também resultado de uma conjunção de fatores técnicos.

Desta forma, entende-se que a fotografia é algo único, capturada dentro de um corte temporal e espacial, porém coordenado para que apresente características e uma mensagem específica, de acordo com o interesse do artista que a produz. Partindo para o campo imagético da construção, chegamos as características fundamentais da imagem fílmica.

4.1.1 Decupagem

Machado (2009, p.26), afirma que,

Decupagem é um instrumento de trabalho. O estágio intermediário entre o roteiro e a filmagem propriamente dita. Constitui-se de todas as indicações técnicas registradas no papel, que permitem a toda equipe participar do trabalho no plano técnico. É a definição da maneira como a narrativa verbal, apresentada no roteiro, será realizada em planos e sequências.

De acordo com o pensamento da autora pode-se entender que a Decupagem nada mais é do que a passagem das ideias anexadas no roteiro para a cena propriamente dita, ou seja, a organização dos cortes no tempo e cortes no espaço capturados pelas câmeras e reestruturados para emitir uma ação ou informação. Ainda dentro deste contexto da Decupagem, destaca-se três conceitos da linguagem cinematográfica: o enquadramento, a montagem e o movimento.

4.1.1.1 Enquadramento

O enquadramento pode ser considerado o elemento mais simples da fotografia, pois é ele que coordena o espaço entre cada elemento que o fotógrafo queira capturar. No mercado fotográfico é muito utilizado o sistema de terços para harmonizar a imagem, sendo que o tamanho maior fica responsável por abrigar a parte mais importante da fotografia.

Este elemento também é utilizado para dar as sensações de tamanho das coisas, tendo por comparação – ao se mostrar dois objetos próximos com um enquadramento que contemple ambos de uma forma inteira – ou pondo o objeto que queira captura sozinho no espaço de forma que a imagem pegue todo o espaço vazio ao seu redor. Isso também dará a sensação de profundidade. Tanto a fotografia como a cinematografia podem utilizar-se de outras formas para trabalhar a profundidade, como por exemplo, com efeitos de luz e contrastes, colocando um foco maior na área que gostaria de dar mais destaque.

Pode-se compreender o enquadramento sob duas perspectiva: o distanciamento dos objetos que compõem a imagem, bem como a distância que se tem entre os objetos capturados na imagem e o aparelho que está fazendo a captura.

4.1.1.2 Movimento

Os movimentos de câmera tem como *principal objetivo* a expansão do espaço da cena, a partir do momento em que mostra um espaço antes escondido e esconde um espaço que já foi visto. Desta forma o movimento da câmera é diretamente ligado a visão do espectador *de forma interativa*.

De acordo com MACHADO (2009, p. 28) referenciando Ismail Xavier (2003),

As metáforas que propõem a lente da câmera como uma espécie de olho de um observador astuto, apoiam-se muito no movimento da câmera para legitimar sua validade, pois são as mudanças de direção, os avanços e recuos, que permitem as associações entre o comportamento do aparelho e os diferentes momentos de um olhar intencionado

Desta forma os movimentos da câmera simulam os movimentos no próprio espectador, porém o mesmo não precisa se deslocar para nenhuma direção. Isso também mantém o espectador mais próximo da realidade apresentada na cena, pois interage com o espectador, podendo colocá-lo até mesmo no lugar da própria personagem.

Para realizar essas capturas são considerados três tipos de movimentos: sendo que o **travelling** é utilizado para fazer uma trajetória de forma que permaneça focado no mesmo ângulo entre o eixo óptico e o deslocamento; **panorâmico** que é basicamente a rotação da câmera no próprio eixo independente da direção; e a **trajetória**, oscilação dos dois primeiros movimentos.

4.1.1.3 Montagem

A montagem se liga a multiplicidade de pontos de vistas, pois ela é basicamente a junção das imagens de forma clara e objetivando uma mensagem específica.

Segundo MACHADO (2009, p.29),

O salto estabelecido pelo corte da imagem e sua substituição brusca por outra imagem, é um momento em que pode ser posta em xeque a “semelhança” da representação frente ao mundo visível, e mais decisivamente ainda, é o momento do lapso da “objetividade” contida na imagem.

Neste sentido, a autora dar-se a entender que o momento da troca entre duas imagens feitas a partir de uma montagem é o momento exato que o espectador perceber a representação de um mundo visível paralelo ao seu, ao mesmo tempo que esta mesma troca sugere a continuidade do objetivo na obra.

4.1.2 Uma realidade estética de valor significativa

Ao falar dos significado da imagem, não se fala apenas no que a imagem *mostra*, mas também o que ela pode demonstrar, ou seja, não se trata apenas de representar algo, mas de fazer com que este mesmo algo transmita um significado específico a quem estiver observando – sendo assim, a imagem fílmica tem por objetivo ultrapassar o simples campo da representação.

Quando a imagem ganha um significado é devido a dialética imposta entre personagem e ação/objeto, desta forma, percebe-se a relação significativa entre estes.

De acordo com Martin (2005, p.34)

Se o sentido da imagem existe em função do contexto fílmico criado pela montagem, ele também existe em função do contexto mental do espectador, cada um reagindo de acordo com os seus gostos, a sua instrução, a sua cultura, as suas opiniões morais, políticas e sociais, os seus preconceitos e ignorâncias.

Neste sentido, entende-se que apesar das construções estéticas desenvolvidas para apresentar uma realidade específica, cada espectador irá recebe-la de uma forma diferente e particular, de acordo com as características individuais que diferenciam cada pessoa, como por exemplo a formação social, gostos e conceitos pré estabelecidos durante a vida.

4.1.3 A atitude estética

De acordo com Martin (2005, p.35), citando as ideias de Einstein em relação a imagem, ela “*reproduz o real, depois, num segundo grau e eventualmente, afeta os nossos sentidos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma significação ideológica e moral*”.

A atitude estética aparece justamente dentro deste conceito, entretanto não afeta todos diretamente, pois, ainda segundo Martin (2005, p.35), “o cinema é uma

linguagem que se torna necessário decifrar e muitos espectadores, glutões ópticos e passivos, nunca conseguem digerir o sentidos das imagens”.

Logo, podemos afirmar que nem todas as pessoas conseguem manter uma atitude estética ao assistir um filme, afinal, para que isso aconteça é necessário que o espectador “leia a imagem”. Desta forma pode se colocar em distanciamento da imagem, entendendo que esta não é uma realidade material e objetiva, sabendo que está diante de um reflexo da realidade, que sofreu alterações que culminaram na obra em questão.

4.2 O papel criador da câmera

No início do cinema mundial a câmera era mantida estática, dando a ilusão que a imagem apresentada era a mesma que uma pessoa da plateia conseguia manter ao assistir um espetáculo teatral.

O movimento de *travelling* já tinha sido inventado em 1896, quando um operador da fábrica de Lumière colocou uma câmera encima de uma gôndola, porém o mérito para a ideia de movimento da câmera foi dado a G. A. Smith em 1900, quando fez vários filmes onde oscila entre vários tipos de planos e ângulos de câmera.

Martin (2005, p.38), em relação a isso,

A câmera tornou-se móvel como o olho humano, como o olho do espectador ou como o olho do herói do filme. A câmera é então uma criatura em movimento, ativa, uma personagem do drama. O realizador impõe os diversos pontos de vista ao espectador. Abandona-se o plano de Méliès. O espectador da plateia sobe num tapete voador.

Com a utilização dos ângulos e movimentos a câmera acabou se tornando uma câmera-ator e consequentemente isso também interferiu na representação dos demais atores. Antes os atores representavam diante de uma câmera posicionada a sua frente – como uma plateia no teatro –, posteriormente tiveram que se adaptar e começar a interagir com a própria câmera como uma outra personagem.

4.2.1 Os planos

Martin (2005, p.46), diz que “a grandeza do plano (e por consequência o seu nome na nomenclatura técnica) é determinada pela distância entre a câmera e o assunto e pela distância focal da objetiva utilizada”, ou seja, o plano é utilizado pensando na comodidade do espectador, para que assim ele entenda mais facilmente a mensagem expressa pelo filme.

Ainda segundo Martin (2005, p.47),

A escolha de cada plano é considerada pela necessária clareza da narração: deve existir uma adequação entre a dimensão do plano e o seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto *maior* ou *aproximado* quanto menos coisas nele houver para ver), e o seu conteúdo dramático, por outro lado (o plano é tanto maior quanto a sua contribuição dramática ou a sua significação ideológicas forem grandes).

Para que o enquadramento consiga capturar toda a cena que o fotógrafo quer, são utilizados alguns planos de câmera que facilitam esse processo, sendo eles: plano aberto, médio, americano, primeiro plano, primeiríssimo plano, plano detalhe, plano sequência e o plano inicial ou de passagem.

4.2.1.1 Plano geral

Este plano também é conhecido como Plano aberto, juntamente por ter uma imagem mais aberta, ou seja, um que captura toda a paisagem ao redor da personagem que se dar destaque. É bastante utilizado em cenas de ação, de grandes cidades, catástrofes naturais entre outros.

4.2.1.2 Plano médio

O plano médio segue basicamente a mesma lógica do plano geral, porém ele tem um enquadramento um pouco menor. Ele é bastante utilizado para estabelecer uma espécie de relação entre o espaço e a personagem, Visto que deixa a personagem em destaque, entretanto mostra boa parte do cenário ao redor.

4.2.1.3 Plano americano

Também pode ser chamado de médio moderado, mas ao contrário dos mencionados acima, este não tem foco no ambiente onde a personagem está inserida, mas sim na própria personagem, contudo possui um enquadramento que dá início a partir da linha dos joelhos pra cima, estendendo até pouco acima da cabeça.

4.2.1.4 Primeiro plano (Close-up)

Este plano compreende o rosto da personagem e os ombros. Utilizados normalmente para mostrar confiança e intimidade. É considerados um clássico em cenas de filmes emocionantes, pois a proximidade que deste plano, permite que o espectador sinta um contato mais direto com a personagem, suas feições e sentimentos.

4.2.1.5 Primeiríssimo plano (Big Close-up)

Neste plano a câmera tende a mergulhar no rosto do personagem, ou seja, nada ou quase nada do ambiente de fundo é percebido no enquadramento. Desta forma, a cena torna-se ainda mais íntima entre espectador e personagem, levando em consideração que o olhar da personagem se torna o grande foco da cena, fazendo com que transpareça sua carga emocional.

4.2.1.6 Plano detalhe

Este plano ainda consegue ser mais próximo que o primeiríssimo plano e é comumente utilizado para acrescentar um mistério na cena, pois o seu enquadramento não permite ver absolutamente nada do ambiente de fundo e as vezes nem o objeto de uma forma inteira. É utilizado para dar foco principalmente em objetos pequenos e que de alguma forma tenham grande importância na cena.

4.2.1.7 Plano sequência

Pensado para dar uma sensação de continuidade, sem cortes, mesmo com as montagens, este plano é bastante utilizado em cenas de filmes de ação, por sua

ideia de grandiosidade. Normalmente é construído a partir de um plano geral de longa duração e – não obrigatoriamente – cortes sutis que não descaracterize a continuidade da ação.

4.2.1.8 Plano inicial/ de passagem

O plano de passagem pode se utilizar de vários tipos de planos, pois este tem por objetivo situar o espectador de onde a cena está sendo passada e quando ela muda de cenário. Muitos diretores de filmes optam por usar um plano geral onde pode mostra o ambiente da cena, seguido de uma ação de acontece no local.

4.2.2 Os ângulos de filmagem

Os ângulos tem um certo papel psicológico dentro da construção fílmica, pois ele desperta sensações ao mesmo tempo em que oscila a noção de altura e profundida, assim como pode engrandecer determinados pontos da cena e inferiorizar outros elementos. São basicamente três tipos de ângulos utilizados tradicionalmente na formação de um filme, são eles:

4.2.2.1 Normal

Mais simples de todos os demais, o ângulo normal é utilizado para capturar a imagem de uma pessoa de frente, e a câmera é normalmente posicionada na altura dos olhos de quem está sendo filmado. Tem por finalidade mostrar proximidade e intimidade da personagem com a câmera, logo, com o espectador. Bastante comum para demonstrar relatos mais pessoais da personagem, pondo em evidência as características e expressões faciais da mesma, durante o desenrolar da ação.

4.2.2.2 Plongée (mergulho)

Também conhecido como câmera alta, este ângulo tem o objetivo de capturar a personagem na altura dos olhos de um ponto mais alto que o da própria personagem. Em relação as sensações causadas, este ângulo por sua vez, causar uma ideia de inferioridade, visto que a personagem tem tendência a parecer menor do que realmente é.

Defendido como *plano picado* por Martin (2005, p.51), ele diz que este ângulo “tem tendência a torna o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objeto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino.”

4.2.2.3 *Contra Plongée (contra-mergulho)*

Como o nome já sugere, este ângulo é justamente o contrário do citado logo acima, desta forma, tem o objetivo de capturar a personagem de baixo para cima na altura dos olhos. Entendido como *plano contrapicado* por Martin (2005, p.51), ele diz que, este ângulo “dá em geral uma impressão de superioridade, de exaltação e de triunfo, por que engrandece os indivíduos e tende a magnificá-los, recortando-os no céu até os envolver numa auréola de neblina.”

Por sob uma visão geral, cada ângulo pode se subdividir em outras quatro posições da câmera, sendo estas: **frontal** quando a câmera captura a personagem de frente; **3/4** quando o nariz da pessoa forma um ângulo de aproximadamente 45°; **perfil** seguindo o mesmo conceito porém com um ângulo de 90°; **nuca** pegando a personagem com as costas totalmente virada para a câmera.

4.2.3 *As iluminações*

A iluminação dentro de um filme apesar de ter sua leveza de importância, nem sempre é percebida e conseqüentemente apreciada por todos os espectadores, pois ela está de certa forma ligada ao que se chama de “atmosfera” de uma cena. A atmosfera é basicamente, o clima que a cena apresenta – não meteorologicamente falando –, ou seja, o que a cena tem como objetivo transmitir. Pode se citar como exemplo de atmosfera: uma cena com muita luz que tende a mostrar tranquilidade e calma; uma cena com pouca luz causará uma tensão maior etc.

Além das artificiais, nos filmes também se usa o que se chama de iluminação natural, que como o nome já diz, usa a luz ambiente/natural como única ou principal fonte de luz. Ao ver um filme com imagens gravadas em ambientes externos, logo se pensa que a luz é totalmente natural, mas MARTINS (2005, p.71), afirma,

Natural por definição, pelo menos em teoria, digo em teoria por que a maior parte das cenas passadas durante o dia são filmadas com a ajuda de projetores ou de refletores. É necessário notar sobretudo o caráter absolutamente antinatural das cenas noturnas: são, com mais frequência,

brilantemente iluminadas, ainda que a realidade pareça não comportar qualquer fonte luminosa.

De acordo com o Martins, percebe-se como a iluminação no cinema tem uma grande importância afinal, até nas gravações com luz natural são utilizados dispositivos e mecanismos que ajudem a valorizar a cena e causar as sensações propostas pelos seus criadores.

4.2.4 Cenário

Outro ponto que deve ser mencionado ao falar das construções estéticas de um filme é o cenário, pois é este o ambiente que em a personagem estará inserida durante o desenrolar da cena e que será apresentado aos espectadores.

Os responsáveis pelo planejamento dos cenários de filmes são chamados de Diretores de arte, *designer* de produção e/ou cenógrafos, são eles que dissecam o roteiro para construir a ambientalização adequada.

Segundo Marianne Ferreira (2017, p.35), “a direção de arte nasceu da necessidade de um cenário que poderia auxiliar a contar uma história” Partindo desta afirmação, entende-se que o cenário é composto por tudo aquilo que ambienta a cena e auxilia o espectador a entender a sequência de acontecimentos no desenrolar do filme.

4.2.5 Figurino

Além do *designer* de produção, o principal responsável pelos figurinos utilizados nos grandes filmes, é o figurinista. De acordo com Gabriela Monteiro Coelho Silveira (2013, p.02),

Para que o designer ou figurinista possam desenvolver um figurino o enredo e os personagens devem ser estudados à fundo, especialmente quando se trata de figurinos desenvolvidos para representar um período histórico específico, havendo a necessidade de um conhecimento aprofundado da indumentária da época retratada.

Para quem conhece a história da indumentária² mundial, fica fácil distinguir os elementos que representam fortemente cada época, sendo assim, pode construir uma figura que se encaixe perfeitamente ao período histórico representado no filme.

² Vestuário usado em determinada época ou por determinado grupo de indivíduos com características comuns Fonte: <https://dicionario.priberam.org/indument%C3%A1ria>

O figurino não só faz distinção temporal, sendo assim, pode representar outras características como a cultura, classe social, identidade de gênero, posicionamentos sociais, políticos, econômicos entre outras coisas.

4.3 Elementos básicos da comunicação visual

Os elementos básicos da comunicação visual, são um grupo de características de toda e qualquer obra de arte. Geralmente são confundidos com os materiais ou meio de expressão utilizados nas obras, como tinta, tecido, argila, madeira etc., entretanto estes elementos, são as formas básicas que enxergamos, ou seja: o ponto, a linha, a textura, a forma, tons e tonalidades, o equilíbrio e a cor.

4.3.1 O ponto

O ponto pode ser considerado o princípio de toda e qualquer imagem, pois é onde o espectador tem o primeiro contato com a obra. Quando dois pontos se interligam forma-se uma linha – onde surge a sensação de movimento na imagem. E a partir da junção de vários pontos podemos perceber a composição de uma imagem inteira.

Muito utilizado no impressionismo com técnicas de pontilhismo, o ponto desde muito antes da fotografia já era utilizado como uma forma de cativar o olhar do espectador para algo específico dentro da imagem.

Como exemplo desse tipo de pesquisa, Donis A. Dondis (2015, p. 53) diz que,

O fenômeno perceptivo da fusão visual foi explorado por Seurat em seus quadros pontilhistas, de cor e tom extraordinariamente variados, ainda que ele só tenha utilizado quatro cores — amarelo, vermelho, azul e preto — e tenha aplicado a tinta com pincéis muito pequenos e pontiagudos.

Seurat (1859 - 1951), ficou famoso por ser o precursor do movimento pontilista, bem como por possuir uma dualidade em suas obras, variando do delicado e sensível há uma precisão lógica em abstrações considerada por ele como uma paixão. Na fotografia, o ponto basicamente é onde possui uma maior concentração de luz ou a ausência dela, que foca a atenção do espectador.

4.3.2 A linha

De acordo com Dondis (2005, p. 32),

Nas artes visuais, a linha tem, por sua própria natureza, uma enorme energia. Nunca é estática; é o elemento visual inquieto e inquietor do esboço. Onde quer que seja utilizada, é o instrumento fundamental da pré-visualização, o meio de apresentar, em forma palpável, aquilo que ainda não existe, a não ser na imaginação.

Na imagem a linha tem a finalidade de levar o olhar do espectador de um ponto para outro ao mesmo tempo que essa transferência seja harmônica. As linhas horizontais por exemplo, dão uma ideia de tranquilidade e calma para a imagem. Do contrário, as linhas verticais ou retas, dão uma sensação de grandiosidade do objeto capturado, o que a imagem mais impactante ao trabalhar questões de altura.

É bem comum encontrar imagens que utilizam a regra dos terços. A maioria dos fotógrafos por exemplo, utilizam 2/3 (dois terços) da imagem para capturar o objeto que deseja dar um destaque maior, e o restante fica a linha do horizonte, deixando a imagem visualmente equilibrada, ou seja, a imagem é dividida imaginariamente em três partes, onde duas das partes são utilizadas para mostrar o objeto/figura principal e a terceira parte fica com aspecto de vazio.

4.3.3 A textura

Apesar de ficar oculto, tudo o que conseguimos ver tem uma textura. Na fotografia não é diferente. Existem duas maneiras de mostrar essas texturas na fotografia. De uma forma tátil: com superfícies e/ou materiais diferentes em cada elemento da imagem. E de uma forma visual, onde a própria imagem, apesar de possuir a mesma superfície dar uma sensação de texturas diferentes.

Na forma tátil – geralmente utilizada por pessoas com deficiência visual – a imagem pode ser tocada, afim de que o observador consiga sentir o material do qual a obra foi feita e conseqüentemente forme uma imagem mental por associação a algo que ele já havia tocado.

Já a forma visual – mais comumente encontrada nas imagens fotográficas – a própria imagem demonstra um tipo de textura, com a ajuda de uma iluminação adequada juntamente com o ângulo certo de captura. Como por exemplo podemos citar o céu, uma parede de rochas ou até mesmo o mar.

Podemos chamar a textura inclusive, de “impressão visual” (BENJÓ, 2015, p.03), uma vez que nos dá a ideia da imagem ter um volume, solidez, entre outras características físicas de superfícies.

4.3.4 A forma

As formas se subdividem em duas categoria: as simples – que são formas comumente conhecidas: o círculo, o quadro e o triângulo equilátero, e as mais complexas, que possuem formas particularmente únicas. As formas simples são assim chamadas pois são mais fáceis de se identificar. Por exemplo, ao fotografar um pôr do sol, fica claro a forma do círculo que se esconde atrás da linha do horizonte que se estende logo abaixo dele. Algo semelhante acontece com a lua ou com uma lâmpada qualquer, e assim sucessivamente. As formas mais complexas, podem tanto ter uma forma própria – como a silhueta de uma pessoa – bem como a junção de várias formas simples ou complexas, que deem forma a uma imagem única.

De acordo com Dondis (2015, p. 33), “cada uma das formas simples tem suas características específicas, e a cada uma atribui uma grande quantidade de significados [...] ao quadrado se associam enfado, honestidade, retidão e esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão; ao círculo, infinitude, calidez, proteção” e a junção destes elementos é o que forma as sensações provocadas por cada imagem.

4.3.5 Os tons/Tonalidades

Quando falamos de tons e tonalidades, podemos ter dois entendimentos. O primeiro diz respeito a intensidade das cores, onde percebe-se várias camadas de tons de uma mesma cor dependendo da sua opacidade no ponto de interesse. Já o segundo entendimento refere-se ao contraste produzido entre luz e sombra imposta sobre a imagem, variando tanto o brilho como a escuridão em diferentes pontos da imagem.

Em relação aos tons, Dondis (2015, p. 36), afirma que,

Quando observamos a tonalidade na natureza, estamos vendo a verdadeira luz. Quando falamos de tonalidade em artes gráficas, pintura, fotografia e cinema, fazemos referência a algum tipo de pigmento, tinta ou nitrato de prata, que se usa para simular o tom natural. Entre a luz e a obscuridade na natureza existem centenas de gradações tonais específicas, mas nas artes gráficas e na fotografia essas gradações são muito limitadas.

Pode-se entender a partir da fala de Dondis (2015), que os tons capturados tanto na fotografia quanto no cinema, não são exatamente os mesmos que o olho

humano consegue observar, porém possuem uma pigmentação artificial que se aproxima bastante do que podemos encontrar na natureza.

4.3.6 O equilíbrio

Diretamente relacionado com a harmonização da fotografia, o equilíbrio estabelece uma ideia de peso visual. O peso visual seria todo e qualquer elemento da foto com exceção de espaços abertos e propositalmente colocados, para não chamar a atenção. Basicamente uma fotografia equilibrada, seria uma imagem que tenha elementos distribuídos seguindo uma lógica e que se estenda por toda a imagem.

Para se capturar num equilíbrio fotográfico o fotografo deve ser muito atento, pois tudo está em movimento o tempo todo, o que torna cada equilíbrio um momento único. Segundo Henri Cartier Bresson (1952 p. 01) “dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel”

4.3.7 A cor

Na fotografia as cores surgiram pela primeira vez, em meados de 1861, com os experimentos de James Clerk-Maxuell (1831 - 1879), no qual usava três filtros, com cores diferentes, afim de fixar as cores similares à imagem captada pela câmera, porém os resultados ainda não foram totalmente satisfatórios.

Anos depois, em 1869 o francês Louis Arthur Ducos Du Haron (1837 - 1920) – com a mesma expectativa de conseguir uma fotografia a cores – patenteou um invento semelhante, contudo, foi somente em 1890 que John Joly (1857 - 1933) conseguiu tornar seu processo de captação de cores instável. Ao passar do tempo e com os avanços tecnológicos chegamos ao modelo digital ao qual temos acesso nos dias de hoje.

Para Edith Lotufo (2016, p.01),

“as cores são estímulos que chegam ao nosso olho a partir de ondas eletromagnéticas contidas na luz branca. Os objetos possuem propriedades materiais que absorvem, refratam e refletem os raios luminosos da luz que incide sobre eles.”

Sendo assim, entende-se que para haver cor e preciso ter luz, logo, esta mesma luz bate nos objetos e é refletida, tornando visível os pigmentos presentes naquele determinado objeto.

4.3.7.1 Propriedades das Cores

As propriedades das cores são divididas basicamente em três dimensões – que podem variar seus nomes de acordo com cada autor – aqui chamadas de Matriz, Saturação e Luminosidade.

4.3.7.1.1 Matiz

De acordo com Lotufo (2016, p. 02), a “Matiz são chamadas as cores representadas no círculo cromático, onde as cores aparecem em seu maior grau de pureza, sem adição de branco ou de preto”, ou seja, independentemente da quantidade de cores representadas no círculo cromático, “todos partem do princípio da produção de variações tonais obtidas a partir da mistura de duas cores primárias” e a matriz se localiza no ponto que as cores estão com menor taxa de alteração.

4.3.7.1.2 Saturação

Em relação a saturação, Lotufo (2016, p.02) diz que isso,

Significa que os matizes estão em sua máxima força ou cromaticidade. Dessaturar uma cor significa aproximá-la gradativamente a um tom de cinza que é obtido acrescentando porcentagens de sua cor complementar e ao mesmo tempo reduzindo a sua parte de cromaticidade.

Desta forma, a imagem perde a sua cor e permanece apenas com a tonalidade acinzentada, sem perder a imagem, mas diminuindo a quantidade de pigmentação, o que dá cor a imagem.

4.3.7.1.3 Luminosidade

Defendido por alguns autores com o nome de Brilho, essa é a parte responsável pela quantidade de luz e nas cores.

Lotufo (2016, p.03), afirma que “o brilho e luminosidade são expressões que denominam as qualidades claro e escuro das cores, características que se referem à mudança dos matizes ou a qualquer tonalidade obtida em direção ao branco ou ao preto.

4.3.7.2 Classificação da cores

As cores possuem uma infinidade de características e classificações. Uma das primeiras está ligado a origem e formulação das cores, o que as dividem entre, primárias, secundárias e terciárias

4.3.7.2.1 Primárias

As cores primárias são consideradas as cores originárias, pois elas são quem acabam gerando as demais cores, como afirma Pedrosa (1977, p.18), ao dizer que “cada uma das três cores indecomponíveis podem ser misturadas em proporções variáveis, produzem todas as cores do espectro” São elas: o amarelo, o vermelho e o azul, mas para quem trabalha com cor e luz, utiliza o verde no lugar do amarelo como cor primária.

4.3.7.2.2 Secundárias

Basicamente, as cores secundárias, são as cores originadas a partir da junção de duas cores primárias, ou seja: o roxo, oriundo da junção do vermelho com o azul; o laranja obtido com a junção do vermelho e do amarelo e o verde, originado a partir da junção do amarelo com o azul.

4.3.7.2.3 Terciárias

Pedrosa (1977, p.19) diz que as cores terciárias são “as cores intermediárias entre uma cor secundária e qualquer uma das duas primárias que lhe dão origem”. Podemos citar como exemplo o azul-marinho, que está entre o verde (cor secundária) e o azul (umas das cores primárias utilizadas para se obter o verde).

4.3.7.3 Outras cores

As cores podem ser classificadas de outras duas formas: as cores frias e as cores quentes. Entretanto, segundo Israel Pedrosa (1977, p.18), “uma cor tanto poderá parecer fria como quente, dependendo da relação estabelecida entre ela e as demais cores de determinado gama cromático”.

4.3.7.3.1 Quentes

As cores quentes são: o vermelho, o amarelo e todas as demais cores originadas pelos mesmos. Ana Beatriz Taube Stamato, Gabriela Staffa e Júlia Piccolo Von Zeidler (2013, p.02) diz que as cores quentes, “são as cores que dão sensação de calor, luz e sensualidade”

4.3.7.3.2 Frias

Em relação as cores frias, Stamato, Staffa e Von Zeidler (2013, p.02) diz que, “são as cores que remetem a sensação de conforto, tranquilidade, frio, usadas em filmes de ficção científica e em ambientes mais assépticos. São os tons de azul, verde” e demais cores originadas por estas.

4.3.7.3.3 Complementares

De acordo com Mariana Lemos, Caio de Oliveira e Letícia de Sá (2016, p.02), parafraseando Heller (2012),

As cores complementares, tecnicamente falando, são as que mais contrastam entre si. No círculo cromático encontram-se sempre uma diante das outra. Os pares de cores complementares são constituídos por uma cor primária e uma cor secundária, como por exemplo: azul e laranja.

A partir do pensamento elaborado pelos autores acima, percebe-se que as cores complementares, tratam-se do par de cores proporcionalmente opostas no círculo cromático. Ou seja, as cores que são contrárias e sem nenhuma ligação de proximidade entre elas.

4.3.7.4 *Círculo cromático*

Luisa Collyer Lima Calandrini (2018, p.10), diz que no círculo cromático, “cada cor é disposta ao lado de uma cor análoga, isto é, matizes com diferenças cromáticas mínimas, produzindo uma sequência harmônica e de pouco contraste.”

Neste sentido, o círculo cromático deve ser entendido como uma organização das cores seguindo um padrão de acordo com a origem de cada uma, ou seja, parte de uma cor primária, passa por suas ramificações – secundárias e terciárias – e no fim, dá de encontro com uma segunda cor primária, isso se repete para alcançar a terceira cor primária e depois volta para a primeira.

Há vários modelos de círculos cromáticos. Como exemplo, é apresentado o modelo de Johannes Itten (1888 - 1967), que é um dos mais utilizados no campo das artes plásticas.

Figura 4 - Círculo cromático



Fonte: Google Imagens (2020)

Na figura acima, que representa o círculo cromático de Itten, percebe-se que no seu interior possui um triângulo com as três cores primárias distribuídas em suas pontas, seguido de um hexágono com as cores secundárias e um círculo contendo ambas e incluindo as cores terciárias.

4.3.7.5 Cor e Luz

Quando se trabalha com cores na luz existe uma grande diferença, pois, as cores primárias em luz são entendidas como, o vermelho, o azul e o verde. E para criar outras cores, estas são sobreposta uma sobre a outra.

Lotufo (2016, p.01), diz que a “luz colorida está presente no espectro solar. Da mesma forma que a luz branca pode ser refratada em seus componentes coloridos, as cores luz podem ser justapostas, fazendo a síntese aditiva, tendo como resultado novamente a luz branca.” Logo, entende que a luz branca é a junção de todas as cores primárias, e a síntese aditiva como a adição máxima de luminosidade.

Os olhos humanos são muito limitados para se enxergar todas as tonalidades e cores presentes no universo, pois de acordo com Lotufo (2016, p.02), “as radiações solares abrangem uma imensa área, mas a visão humana apenas alcança uma faixa muito pequena que se localiza entre os raios infravermelhos e ultravioletas.” Estes raios, por sua vez, utilizam um determinado mecanismo de medição que os transformam em onda eletromagnéticas, em dispositivos digitais.

Lotufo (2016, p.02) diz que, “os conhecimentos á cerca das ondas eletromagnéticas com seus comprimentos distintos para produzir o estímulo correspondente a cada cor são amplamente utilizados na reprodução tecnológica de imagens na fotografia, cinema, televisão e mídia eletrônica em geral.”

4.3.7.6 Imagem Preto e Branco

Luciana Martha Silveira (2005, p.162) diz que, “tradicionalmente, os aspectos físicos da teoria da cor consideram que seja cor somente aquela que possui o que se chama matiz. Por esta definição, todas as cores do espectro, exceto o branco, o preto e os cinzas, possuem matiz definida, e são por isso denominadas cores.”

Entretanto, quando se fala de imagem em preto e branco, acabam por incluir estas e os cinzas na classificação de cores. Na imagem fotográfica em preto e branco ocorre três eventos de cores. O **primeiro** evento de cor está ligado ao contraste, que acaba ressaltando a textura do objeto/matéria presentes na imagem, o que auxilia na distinção do mesmo. O **segundo** evento de cor fundamenta-se nas mutações cromáticas, ou seja, da origem de outros tons de cinzas entre as partes pretas e as brancas.

Por fim, o **terceiro** evento de cor liga-se a teoria da cor inexistente, ou seja, além das formas branco, preto e cinzas, dá-se origem a outros tons de cinza que harmonizam a imagem. Segundo Silveira (2005, p.163) “Isso acontece porque nenhum corpo absorve ou reflete totalmente os raios luminosos. Para percebermos brancos e pretos perfeitos, os raios da fonte luminosa incidente deveriam ser totalmente refletidos (no caso do branco) ou totalmente absorvidos (no caso do preto).”

5 PROCESSO CRIATIVO DO CURTA-METRAGEM

O trabalho que será analisado a seguir trata-se de um curta-metragem produzido por mim, Leandro Fernando Sampaio, com a colaboração de outros colegas de turma, na disciplina de Cinema e Educação do curso de Licenciatura em Artes Cênicas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins *campus* Gurupi, ministrada pelo professor especialista Manuel Tomaz Ataíde Junior.

O curta metragem conta a história de três jovens que passam por diferentes tipos de apuros e preconceitos estabelecidos pela sociedade. A primeira história é sobre **Karolina** (Thaynara Oliveira), uma jovem estudante que sofre um estupro a caminho de uma festa. Após o ocorrido Karolina ainda passa por uma série de outros problemas originados a partir deste, como por exemplo, o julgamento das pessoas – principalmente na faculdade onde estuda –, uma tentativa falha de suicídio, bem como o abalo psicológico decorrendo das lembranças do atentado.

Durante o desenrolar da história de Karolina, é retratado acontecimentos diários da realidade feminina dentro da sociedade atual, que além de sofrerem abusos morais e físicos, acabam por receber uma carga de culpa que não lhes pertencem.

Entretanto, apesar de todas as injustiças sofridas por Karolina, a mesma consegue – com a ajuda da mãe – ir até uma delegacia feminina para denunciar o criminoso, e é justamente neste ambiente onde ela percebe que por mais difícil que seja a situação a qual ela está inserida, ainda consegue encontrar pessoas dispostas a lhe ajudar a superar os trágicos acontecimentos.

Graças a isso, Karolina toma a decisão de se tornar psicóloga e toma como missão o trabalho de ajudar psicologicamente outras jovens que por alguma razão foram obrigadas a passar por situações semelhantes a que Karoline já havia passado quando jovem.

A segunda história é sobre **Paul** (Emerson Ribeiro), um jovem preto, de origem periférica que sonha em vencer na vida através dos estudos e conta com a ajuda da mãe – mulher monoparental que convive diariamente com problemas financeiros.

Em dado momento, ao perceber a angustia da mãe em relação as contas mensais atrasadas, Paul decide procurar um emprego para ajudar nas despesas de

casa. Em uma noite ao voltar de uma entrevista de emprego em que havia boas chances de ser contratado, Paul é abordado na rua por dois homens que lhe fazem piadas preconceituosa e racistas por causa do seu tom de pele. Ao tentar desviar dos bandidos, Paul é cercado, espancado e largado com poucos sinais de vida no chão.

Ao chegar em casa, Paul provoca um grande susto na mãe, que revolta-se ao receber o filho cheio de hematomas e ensanguentado por causa da violência sofrida na rua. Com poucas opções do que se fazer, a mesma, já sem esperanças de justiça, o acompanha até uma delegacia para fazer as devidas queixas.

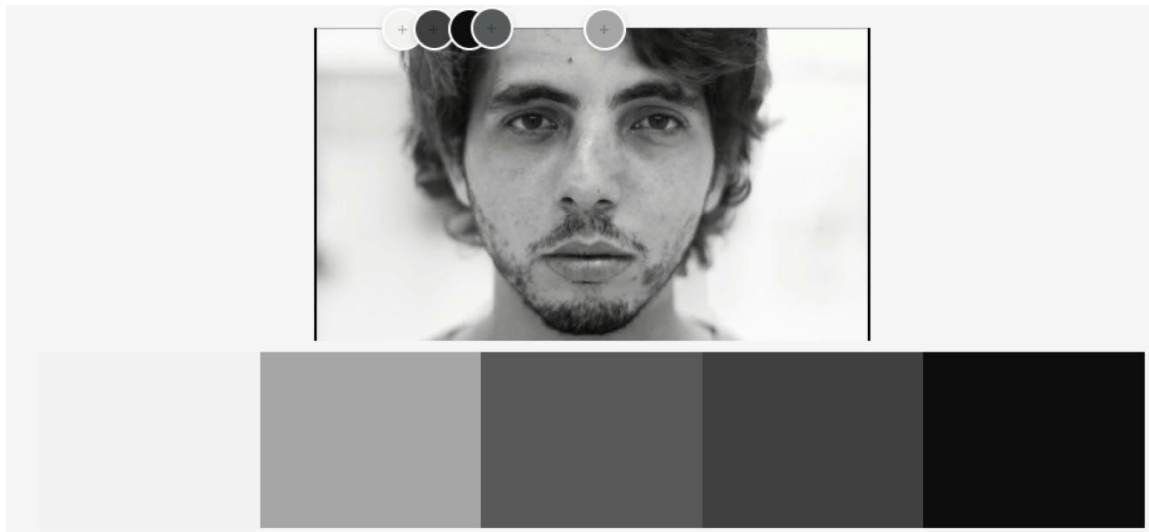
Mesmo perante as dificuldades e traumas encarados, ele ainda insiste, com o apoio da mãe, em seus estudos e com o passar dos anos consegue se formar em Direito em uma instituição federal e se torna um reconhecido Advogado.

A terceira e última história protagonizada é a de **Jamal** (Leandro Sampaio) e **Ângelo** (Dalberto Suartz), um jovem casal homossexual, que se conhece em uma festa – a mesma a qual Karolina estava indo antes de ser estuprada –, e logo depois dão início a um relacionamento até então escondido de ambas as famílias.

Afim de contar logo toda a verdade e tirar de vez o peso de não poder amar livremente alguém, Jamal decide contar para a sua mãe sobre a sua condição sexual. Infelizmente os planos não tem resultado positivo, pois sua mãe não o aceita como tal. Isso tudo faz com que Jamal decida fugir de casa e ir morar em outra cidade com o namorado Ângelo, mas por ironia do destino, acabam sofrendo um grave acidente no caminho e chegam a óbito no exato momento em que um caminhão colidiu com o ônibus em que eles viajavam,- o que deixa a mãe de Jamal com um grande sentimento de culpa por não ter aceito o próprio filho e supostamente causar a sua morte.

A foto logo mais retrata uma cena da introdução do curta metragem, onde são apresentados todos os principais personagens da trama. O personagem que aparece representado na imagem é Ângelo, um dos companheiros do casal homossexual que tem suas vidas apresentadas no desenrolar no filme.

Figura 5 - Apresentação de Ângelo



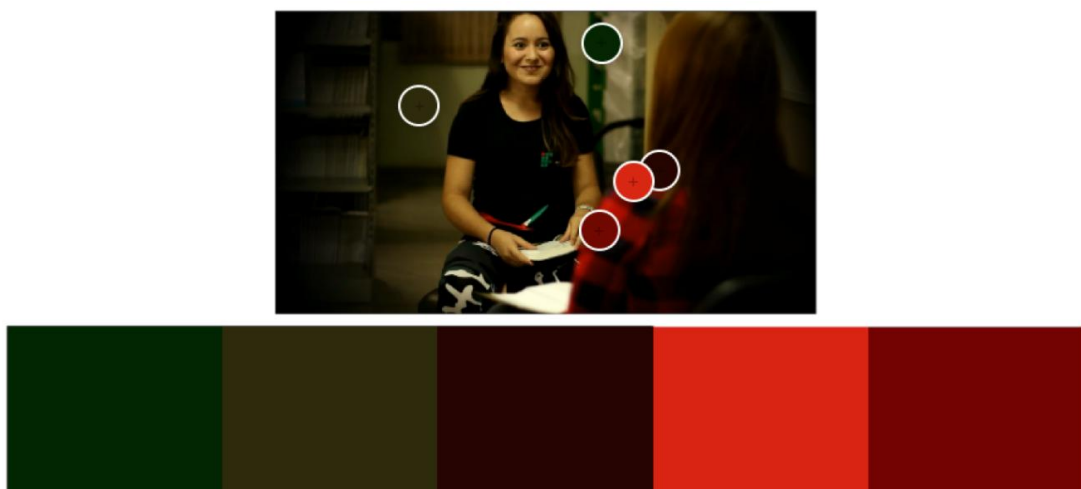
Fonte: Acervo pessoal

Está cena foi produzida a partir de um primeiro plano, onde mostra apenas o rosto da personagem. Para introduzir mais dramaticidade, o enquadramento foi feito com as imagens em Preto e Branco, afim de tornar a cena mais intimista possível.

Logo abaixo da imagem, encontra-se uma paleta com as cores mais frequentes dentro da imagem, sendo elas: o branco, o preto e por consequência desta mistura, uma variedade de tons de cinza.

Como exemplo de plano médio, é apresentado está foto retirada da cena em que mostra Karoline recebendo de sua amiga a notícia e convite da festa que levaria ela até os tristes acontecimentos do caminho e que mudariam a sua vida.

Figura 6 - Apresentação de Ângelo



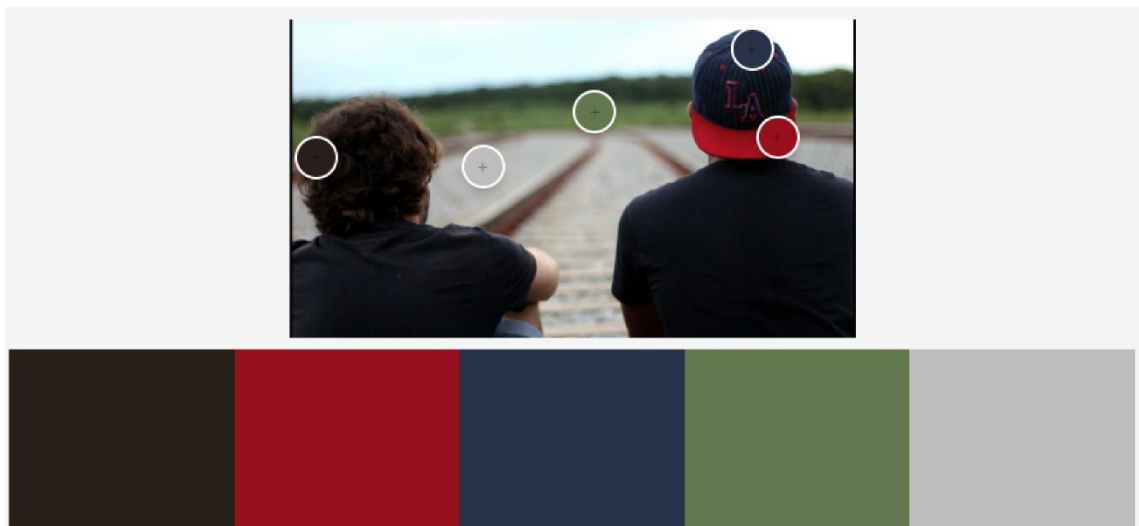
Fonte: Acervo pessoal

Como perceptível na imagem, esta possui vários tons de vermelho – cor primária e quente – que da ideia de calor e sensualidade. Estes tons foram pensados levando em consideração que o assunto abordado nesta cena pelas personagens está relacionado a uma festa em que ambas poderiam conseguir uma pequena paquera. Por outro lado os tons escuros, dão uma certa sensação de seriedade, visto que, ao mesmo tempo em que as personagens conversam sobre a festa, elas também se mostram como estudantes dedicadas ao trabalho.

O plano proposto pra esse enquadramento é o plano americano, onde mostra nitidamente boa parte das personagens ao mesmo tempo que apresenta elementos do espaço cênico em que elas se encontram. O plano de fundo da cena – onde apresenta vários livros e prateleiras –, bem como os espaços individuais de estudos foram pensado justamente para ambientar as personagens dentro de um espaço acadêmico.

A foto seguinte, mostra Ângelo e Jamal, apreciando a vista de uma estrada de ferro para trens, enquanto conversam sobre o relacionamento e uma possível pernoite de Ângelo na casa de Jamal.

Figura 7 - Conversa entre Ângelo e Jamal



Fonte: Acervo pessoal

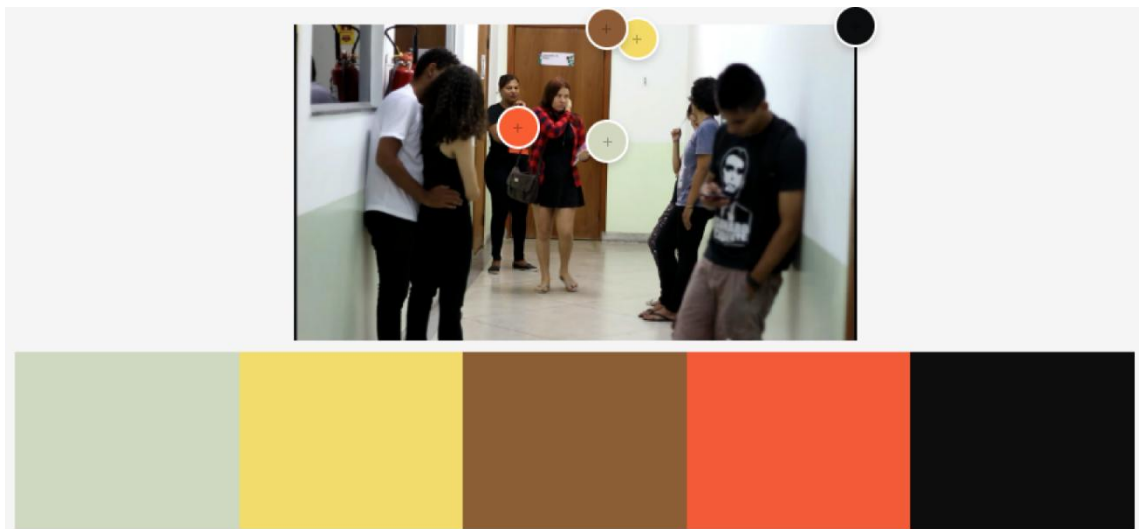
Esta imagem tem cores que variam entre quentes e frias, entretanto as cores frias ainda são predominantes, o que – juntamente com a composição do cenário –, causam a sensação de calma para a imagem. O plano utilizado no

enquadramento é o americano, pensado para mostrar tanto as personagens, o cenário utilizado para a cena, bem como a interação entre ambos como um todo.

A grande quantidade de luz presente na foto remete justamente a clareza de pensamentos, ações e sentimentos, visto que a cena se desenrola encima de um diálogo entre as personagens que envolve essas características e isso torna a cena mais limpa.

Na imagem que segue, em que mostra a chegada de Karolina na faculdade após o atentado que ela sofreu, percebe-se a má recepção misturada com julgamento das pessoas. O que mais tarde levaria a ideia de suicídio até a cabeça de Karolina.

Figura 8 - Chegada de Karolina na faculdade



Fonte: Acervo pessoal

Esta imagem foi formada a partir de um plano geral, onde mostra todas as personagens principais de corpo inteiro e boa parte do cenário onde elas estão inseridas – no caso, os corredores da faculdade. Apesar de muita luz e vários tons de cores frias, também é notado uma grande quantidade de cores quentes, o que dá uma maior visibilidade para esses pontos. Os tons de marrom por exemplo, ganham um grande destaque dentro da imagem, e como consequência, por estar localizado logo atrás da protagonista, faz com que o espectador repare melhor nas ações dela, que por sua vez, se mostra extremamente desconfortável com a situação.

Dando sequência, é apresentada uma imagem capturada da cena em que Jamal se assumi como homossexual para a sua mãe, e tristemente recebe a notícia de que ela não o respeitaria, nem o aceitaria como tal.

Figura 9 - Conversa de Jamal com a sua mãe

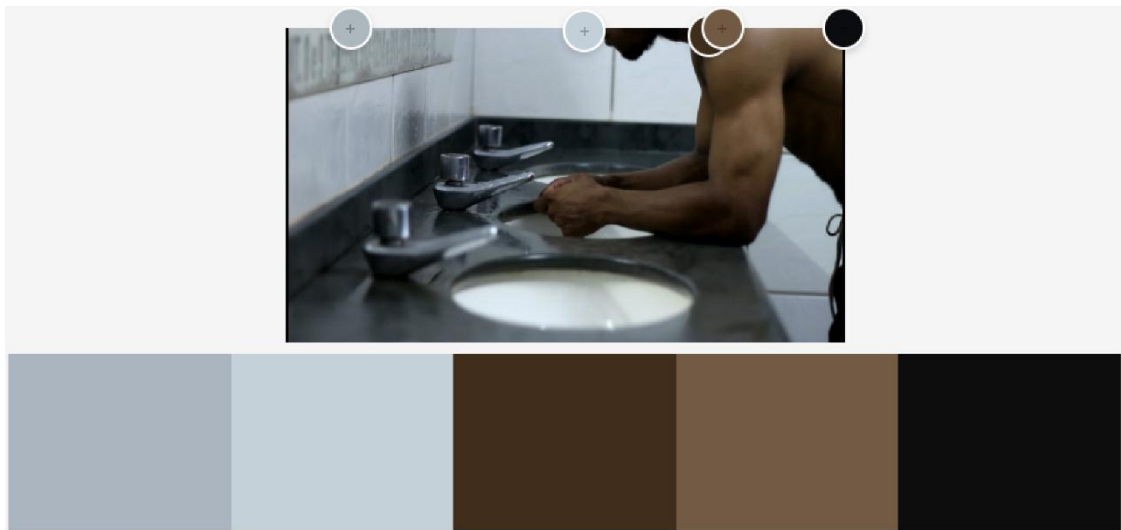


Fonte: Acervo pessoal

Nesta imagem é nítido perceber a grande quantidade de tons de azul. Esta escolha foi feita, primeiramente pelo fato da cor azul ser uma cor fria, que provoca calma. Esta característica contrasta os acontecimentos e ações da cena, no entanto isso faz com que a cena se torne mais leve, no qual o conteúdo é sério e até mesmo preconceituoso, mas visualmente aceitável, ou seja, o espectador consegue absorver as informações de uma forma menos agressiva. O plano escolhido foi o americano – apresentado logo depois de uma sequência de Planos detalhe de modo que mostre boa parte das personagens, bem como o ambiente em que elas estão inseridas.

Logo mais abaixo, encontramos uma imagem da cena em que Paul entra em desespero, por que apesar da vontade, não consegue ajudar sua mãe a pagar as despesas e contas já atrasadas. Nervoso e desolado pelas inúmeras tentativas fracassadas de encontrar um emprego Paul entra em um banheiro público para lavar o rosto e acaba entrando em desespero, começando a chorar e gritar.

Figura 10 - Desespero de Paul

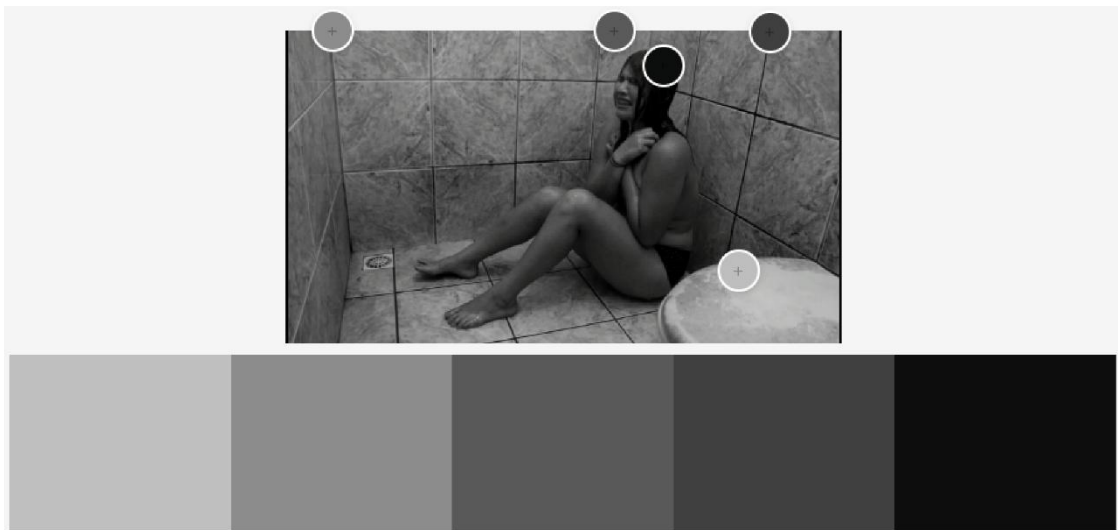


Fonte: Acervo pessoal

Na imagem, capturada por sob um plano detalhe, mostra os braços já enrijecidos de Paul, que tenta conter o desespero. As cores mais frequentes dentro da imagem são tons claros e frios contrastados com os tons de marrom e preto presentes na pele da personagem. A ideia de cores para a harmonização desta imagem, foi pensada a partir do elemento luz, pois o ambiente em que a personagem se encontra dá a ideia de limpeza, e tudo que é mais claro, acaba se tornando mais nítido e mais limpo perante aos olhos.

Seguindo temos uma imagem da cena em que Karolina chora desesperadamente pelo ocorrido da festa. Na cena, gravada em um banheiro, deixa clara a ideia de que a personagem se sente suja ao mesmo tempo que culpada por tudo.

Figura 11 - Choro de Karolina

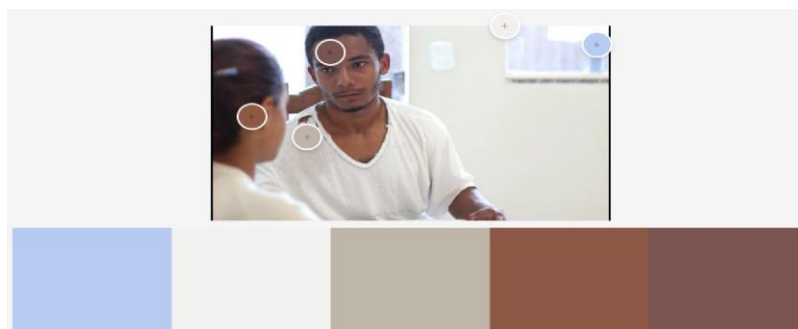


Fonte: Acervo pessoal

O enquadramento desta cena foi feito com um plano geral e ângulo Plongée, onde mostra toda a personagem de cima para baixo – lhe dando ainda mais uma ideia de inferioridade – e boa parte do ambiente em que ela está inserida. O cenário foi pensado devido a situação de vulnerabilidade, afinal é o ambiente mais intimista possível dentro de uma casa. O banheiro também é um ambiente que remete diretamente a limpeza e sujeira, e é justamente no meio termo entre esses dois polos que Karolina se encontra, por um lado a limpeza física e pelo outro a sujeira moral.

Por fim, Como última mas não menos importante, a imagem que segue foi retirada da cena em que Paul chega em casa e encontra a sua mãe desolada pelo fato das contas atrasadas estarem se acumulando e eles não terem como pagar as mesmas.

Figura 12 - Paul e a mãe conversando sobre as contas atrasadas



Fonte: Acervo pessoal

A cena que envolve um sentimento de compaixão e sensibilidade, foi produzida com vários tons claros que contrastam com os tons escuros da pele das personagens. Os tons escuros ganham destaque dentro da cena, uma vez que ficam mais chamativos em contraposição ao tons claros.

Ao mesmo tempo que a presença da luz e os tons claros remetem a cena uma visão de calma, também demonstra uma certa neutralidade, por razão da cena mostrar uma mãe já sem esperanças de conseguir uma solução para os problemas, mas que mesmo assim, consegue transmitir um sentimento de empatia para com o filho.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pondo em pauta as concepções estéticas e a narrativa do trabalho visual, apresentado no capítulo cinco, é notável a importância estética, uma vez que, ela é encarada como uma linguagem, ou seja, é a forma que a imagem tem de transmitir a sua mensagem para o espectador. Cada elemento da composição estética possui um sentido e/ou razão para estar ali, visto que eles são complementares, e a junção deles é o que dá sentido ao objeto artístico.

As características de cada imagem são previamente pensadas para que juntas possam transmitir o real desejo autor, contudo cada pessoa tem a liberdade de absorver a mensagem de uma forma diferente, visto que cada pessoa possui vivências e experiências únicas que fazem com elas encarem o mundo de forma bem pessoal.

Na construção de um curta-metragem, tal qual o que foi utilizado como objeto de pesquisa para este trabalho - os elementos selecionados, são pensados para ambientar o espectador e fazer com que ele se sinta inserido no contexto da obra de arte.

Nas imagens retiradas do curta-metragem 'Injustiçados' apresentadas no capítulo cinco, percebe-se que os tons escuros são geralmente mais evidentes, por se tratar de um conjunto de cenas com bastante tensão. Contudo, também é apresentado várias cenas com bastante quantidade de luz e tons mais claros – o que automaticamente remete o espectador a um ambiente de tranquilidade e calma, ou até mesmo de frieza.

Outro ponto a ser levado em consideração, são os planos de câmera. Durante o curta metragem foram utilizados diversos planos, porém os mais comumente apresentados foram o plano americano – onde capta a personagem na linha dos ombros pra cima – e o plano geral, com o intuito de enquadrar boa parte do cenário em que as personagens estão inseridas.

Em um âmbito social o presente trabalho tem como intuito conscientizar as pessoas da importância da organização estética na transmissão de uma determinada mensagem, deixando evidente que qualquer pessoa com um bom material tecnológico e conhecimentos técnicos básicos acaba se tornando capaz de realizar uma produção caseira com conteúdo interessante.

REFERÊNCIAS

- AMADEU, P. G. G; SOUSA, F. C. C; SALLES, F. M. **A fotografia de Hertz**. Intercon. Salto, 2014.
- CASTRO, N. P. **Fotografia e Arte: da estética a sedução, uma visão sobre o lado artístico da imagem publicitária**. Assis, 2012.
- COSTA, C. F. **Primeiro Cinema**. In. MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- COSTA, F. C. **O primeiro cinema**. 2006.
- FELLINI, F. **A imagem no cinema**. Rio de Janeiro, 2013.
- FERREIRA, S. L. **Cinemagraph – Entre a fotografia e o cinema**. FONSECA, V. A. **O cinema na história e a história no cinema: pesquisa e criação em três experiências cinematográficas no Brasil dos anos 1990**. Niterói, 2008.
- KOSSOY, B. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Ed., 1999
- LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. Espaço e Tempo: Rio de Janeiro, 1988.
- MARTINS, A. R. **A luz no cinema**. Belo Horizonte, 2004.
- MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- NOBRE, I. M; GICO, V. V. **Imagem fotográfica, cultura e sociedade**. v. 7, n.10, 2011.
- PINHEIRO, D; SCHWENGBER, E. C. **As cores em ambientes cores internos com foco em suas influências sobre o comportamento dos estudantes**. São Miguel do Oeste, 2015.
- SOUZA, P. F. P. **O look no cinema digital**. Campinas, 2018.
- SOUZA, P. J. **Uma história crítica do fotojornalismo**. Porto, 1998.

Sites:

Fotografia: https://drive.google.com/file/d/1Cgbj_0M_PCqLO28CWaOsoWY8yTf7wk2J/view

Nitrocelulose: <https://educador.brasilecola.uol.com.br/estrategias-ensino/nitrocelulose-algodao-polvora.htm>

Indumentária: <https://dicionario.priberam.org/indument%C3%A1ria>