

Vila do Conde, Janeiro de 2019

Politécnico do Porto

Escola Superior de Media Artes e Design

Sara Daniela Carvalho Novais dos Santos

**Perspetiva e afeto: o papel da Cinematografia na relação empática entre o
adulto-espetador e a criança-personagem**

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Comunicação Audiovisual

Orientação: Prof. Doutor José Alberto Pinheiro

Coorientação: Prof. Doutor António Morais

Vila do Conde, Janeiro de 2019

Sara Daniela Carvalho Novais dos Santos

**Perspetiva e afeto: o papel da Cinematografia na relação empática entre o
adulto-espetador e a criança-personagem**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Comunicação Audiovisual

Membros do Júri

Presidente

Prof.(^a) Doutora Maria João Cortesão

Escola de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof. Doutor José Alberto Pinheiro

Escola de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof. Doutor Fernando Faria Paulino

Instituto Universitário da Maia

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre esteve presente e que me apoiou nesta etapa da minha vida.

Ao Pedro, pela paciência incrível e pelo conhecimento que me transmitiu, mas acima de tudo por ter acreditado em mim nos momentos em que eu duvidei das minhas capacidades.

À Ana, por me ouvir e por ser a pessoa que sempre valorizou os meus objetivos, mesmo quando tudo parecia perdido.

À professora Adriana, pela partilha imensa de conhecimento e pela orientação teórica crucial para a concretização deste mestrado.

Aos meus orientadores, por acreditarem na liberdade criativa e intelectual.

A todas as crianças envolvidas no filme Lar Doce Escola, que me fizeram revisitar a minha infância e a acreditar no impossível.

RESUMO ANALÍTICO

Este ensaio foca-se na utilização da *perspetiva* e do *close-up* na produção de empatia entre o espetador e o personagem. No âmbito de um projeto de cinema documental com um ponto de vista sobre o ensino doméstico, pretende-se analisar a ocorrência, os contextos e os objetivos de diversas técnicas de direção de fotografia na construção da voz do personagem, aptas para desenhar a individualidade no seio de um coletivo infantil. O desenvolvimento teórico tem duas vertentes que se interligam: aprofundar o conceito de *perspetiva*, tendo como base os métodos usados no filme *Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959), para revelar de que forma este elemento cinematográfico aproxima o adulto-espetador do universo da criança retratada; e analisar o efeito de “identificação emocional” que o *close-up* proporciona recorrendo à leitura de expressões faciais (Ekman, 2003) no documentário *Être et Avoir* (Philibert, 2002). Este trabalho termina com a descrição e análise da metodologia utilizada no processo de direção de fotografia do documentário *Lar Doce Escola*.

Palavras-chave: *Perspetiva*; *Close-up*; Imagem-afeto; Personagem infantil; Empatia

ABSTRACT

The focus of this thesis is the use of *perspective* and *close-up* to obtain empathy between spectator and character. Within the framework of a documentary cinema project with a perspective on homeschooling, we intend to analyze the occurrence, the context, and the objective of several photography techniques in constructing the character's voice and how these techniques are capable of drawing individuality in a children's collective. The theoretical development has two sides that are related to each other: to further study the concept of *perspective* - based on the methods used in the film *Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959) - to reveal the way the cinematographic element brings the adult-spectator closer to the universe of the portrayed child; and to analyze the effect of "emotional identification" provided by the close-up using the reading of facial expressions (Ekman, 2003) in the documentary *Être et Avoir* (Philibert, 2002).

We end this project with an analysis of the methodology used in the cinematography of the documentary *Home Sweet School*.

Keywords: Perspective; Close-up; Affection-image; Child character; Empathy

ÍNDICE

Lista de tabelas/ilustrações/siglas	15
INTRODUÇÃO.....	8
PARTE I: CINEMA E A INFÂNCIA	11
CAPÍTULO 1: A “IDENTIFICAÇÃO EMOCIONAL” ENTRE O ADULTO- ESPETADOR E A CRIANÇA-PERSONAGEM	12
1. Contextualização histórica.....	12
2. “Adult-child-seer”: o caso particular de <i>Les quatre cents coups</i>	14
CAPÍTULO 2: A PERSPETIVA E O “CINEMA SUBJETIVO”	16
1. O lugar do espectador.....	16
2. “Consciência-câmara”: autorreflexividade.....	19
CAPÍTULO 3: <i>CLOSE-UP</i> – O ROSTO COMO PLANO TRANSCENDENTE AO ESPAÇO	24
1. A “imagem-afeção” e as suas escalas.....	24
2. O <i>Close-up</i> e o sujeito no documentário observacional: o caso particular de <i>Être et Avoir</i>	26
3. A comunicação não verbal em <i>Être et Avoir</i> : leitura de expressões faciais segundo Paul Ekman.....	37
PARTE II: PERSPETIVA E AFETO NO DOCUMENTÁRIO <i>LAR DOCE ESCOLA</i> ...	45
CAPÍTULO 4: METODOLOGIA E ESTÉTICA DESENVOLVIDA NA CINEMATOGRAFIA	46
1. Perspetiva e quadro: o “estar-com” da câmara.....	46
2. <i>Close-up</i> , entidade e identificação: as histórias dentro da história	49
PARTE III: RELATÓRIO DO PROJETO PRÁTICO	55
CAPÍTULO 5: <i>LAR DOCE ESCOLA</i> - PRÁTICAS CINEMATOGRÁFICAS.....	56
1. Pré-produção	56

2. Produção.....	57
3. Pós-produção.....	59
CONCLUSÃO.....	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	62
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	64
ANEXOS.....	67

Lista de tabelas/ilustrações/siglas

FIGURA 1 – FRAME AOS 00.23’26” (LES QUATRE CENTS COUPS (TRUFFAUT, 1959)) ..	17
FIGURA 2 – FRAME AOS 00.23’27” (LES QUATRE CENTS COUPS (TRUFFAUT, 1959))..	18
FIGURA 3 – FRAME AOS 01.31’31” (LES QUATRE CENTS COUPS (TRUFFAUT, 1959))	19
FIGURA 4 – FRAME AOS 00.47’49” (LES QUATRE CENTS COUPS (TRUFFAUT, 1959)) .	21
FIGURA 5 – FRAME AOS 01.39’50” (LES QUATRE CENTS COUPS (TRUFFAUT, 1959)) .	22
FIGURA 6 – FRAME AOS 00.32’56” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	28
FIGURA 7 – FRAME AOS 00.33’03” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	29
FIGURA 8 – FRAME AOS 01.35’09” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	29
FIGURA 9 – FRAME AOS 01.08.’50” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	30
FIGURA 10 – FRAME AOS 01.05’01” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	31
FIGURA 11 – FRAME AOS 00.51’43” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	31
FIGURA 12 – FRAME AOS 00.53’41” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	32
FIGURA 13 – FRAME AOS 00.53’43” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	33
FIGURA 14 – FRAME AOS 00.53’39” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	33
FIGURA 15 – FRAME AOS 00.17’42” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	35
FIGURA 16 – FRAME AOS 00.18’43” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	35
FIGURA 17 – FRAME AOS 00.18’17” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	36
FIGURA 18 – FRAME AOS 00.18’30” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	36
FIGURA 19 – FRAME AOS 01.16’51” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	38
FIGURA 20 – FRAME AOS 00.33’40” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	39
FIGURA 21 – FRAME AOS 00.27’43” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	40
FIGURA 22 – FRAME AOS 00.27’54” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	40
FIGURA 23 – FRAME AOS 01.26’54” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	41
FIGURA 24 – FRAME AOS 01.26’54” (ÊTRE ET AVOIR (PHILIBERT, 2002))	42
FIGURA 25 – FRAME AOS 00.31’10” DE (LAR DOCE ESCOLA (OLIVEIRA, 2018))	47
FIGURA 26 – FRAME AOS 00.15’43” (LAR DOCE ESCOLA (OLIVEIRA, 2018))	48
FIGURA 27 – FRAME AOS 00.40’02” (LAR DOCE ESCOLA (OLIVEIRA, 2018))	50
FIGURA 28 – FRAME AOS 00.40’16” (LAR DOCE ESCOLA (OLIVEIRA, 2018))	51

INTRODUÇÃO

Transtornam-nos duplamente porque a emoção estética é redobrada por uma emoção biográfica, pessoal e íntima. Todos os filmes de crianças são filmes de época, porque nos remetem para os bibes, para a escola, para os quadros pretos, as férias, o começo da vida. (Truffaut, 2015, p. 39)

O *Homeschooling*, modalidade de ensino privado, é atualmente um tema controverso, objeto de opiniões díspares e de falta de (re)conhecimento no seio dos agentes pedagógicos e das famílias. O filme documental *Lar Doce Escola* (Oliveira, 2018), projeto académico produzido no âmbito do Mestrado de Comunicação Audiovisual da ESMAD, constitui-se como uma reflexão sobre questões associadas ao ensino doméstico e permite 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 e 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, tornou-se impreterível estreitar a relação entre o espetador e o personagem recorrendo a metodologias alicerçadas nas qualidades comunicativas do *close-up* e da opção do ponto de vista (perspetiva) da câmara, identificado com o do sujeito infantil. No filme *Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959) o adulto-espetador revê-se na impotência, na rebeldia e na individualidade de *Antoine*, um adolescente rejeitado e à margem do mundo liderado pelas convenções estabelecidas pelos adultos.

A capacidade de colocar o espetador 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 uma realidade educativa contemporânea centrados na criança, que o espetador 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 primeiro 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, do modo como o espetador percebe as imagens dependendo do posicionamento da câmara em relação aos personagens infantis e da forma que vê, em *close-up*, a subtilidade da linguagem facial das crianças. Uma das principais funções do diretor de fotografia – para além de fornecer informação suficiente para o entendimento da realidade retratada e o desenvolvimento da narrativa – é permitir ao espetador aceder ao universo interior do personagem, diminuindo, assim, a distância que os caracteriza. Entende-se, por isso, que a função da imagem cinematográfica não reside somente na sua utilidade mostrativa, mas sim na sua capacidade reflexiva de criar imagens mentais.

PARTE I: CINEMA E A INFÂNCIA

CAPÍTULO 1: A “IDENTIFICAÇÃO EMOCIONAL” ENTRE O ADULTO-ESPETADOR E A CRIANÇA-PERSONAGEM

1. Contextualização histórica

O fim da segunda guerra mundial 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, à literatura e ao cinema em particular (...). A alma do cinema exige cada vez mais pensamento (...). Já não acreditamos que uma situação global possa dar lugar a uma ação capaz de a modificar. (Deleuze, 2004, p. 273)

É quase como se o único papel possível do personagem do pós-guerra – e consequentemente do espetador – fosse o papel de testemunha, impedido de agir. Esta nova conceção do cinema apareceu primeiramente em Itália com o Neorealismo: tendo como cenário a paisagem urbana devastada pela guerra, filmes como *Germania anno zero* (Rossellini, 1948) ou *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948) apresentam-nos personagens determinados, mas que, de alguma forma, são incapazes de superar as suas dificuldades; impedidos de provocar alguma mudança, assistem ao mundo que desmorona à sua volta. Não há um suceder lógico de ações que conduzem a um final fechado, pelo contrário: o espetador permanece com o personagem numa realidade que ambos testemunham. “(...) a rutura das situações sensório-motoras em proveito das situações óticas e sonoras está ligada a um subjetivismo cúmplice, a uma empatia (...)” (Deleuze, 2015, p. 22). Se no antigo realismo o personagem era o impulsionador das ações que moviam a narrativa, depois da segunda guerra mundial também ele se tornara no espetador de uma situação imutável: “aquilo que já não é suscetível de direito de uma resposta ou ação” (Deleuze, 2015, p. 10). A centralização da figura infantil no cinema do pós-guerra resulta dessa

consciência da impossibilidade de controlo sobre o nosso próprio destino. A criança é, por natureza, um ser observador, ao contrário do adulto que *faz*, ela *olha*, “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, and yet (...) to be aware of its historical resonances, even if the child character is not” (Martin-Jones, 2011, p. 81). Desta forma, as condições necessárias à compreensão da narrativa são dadas não só a partir de elementos descritivos (acontecimentos ou informações observadas diretamente), mas também de um envolvimento visual e sonoro com o mundo, que só pode surgir através da perspetiva de uma criança e não da de um adulto.

“Foi sublinhado o papel da criança no neo-realismo, nomeadamente com De Sica (e depois em França com Truffaut): é que, no mundo adulto, a criança está afetada por uma certa impotência motora, mas que a torna tanto mais apta a ver e a ouvir” (Deleuze, 2015, p. 10-11). Apesar de ter sido fortemente influenciada pelo Neorealismo – filmagens em exteriores; a utilização de luz natural; produções com baixo orçamento; atores pouco experientes – a *Nouvelle Vague* libertou-se das amarras do realismo social, tão características deste género, e desenvolveu uma linguagem assente na dissonância espaciotemporal, onde personagens imaturas se movem em busca de algo ambíguo, indeterminado. As suas atitudes nem sempre são justificadas por razões exteriores e é comum assistimos às suas deambulações: correm, fogem, escapam à procura de um sentido, um *je ne sais quoi*. Enquanto a criança do Neorealismo representa a figura coletiva de uma sociedade fortemente abalada pela guerra, a juventude da *Nouvelle Vague* expressa o desejo de individualidade de uma nova geração à procura do seu lugar no ‘agora’. Como o filme *Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959) demonstra, o “*adult-child-seer*” também pode ser produzido sem o intuito de provocar no espetador uma consciencialização histórica, ainda que a sensação de impotência de agir sobre a realidade se mantenha (Martin-Jones, 2011, p. 78).

É importante salientar que a identificação emocional entre o adulto-espetador e a criança-personagem não se encerra no cinema de ficção, mas também se estende ao género documental (como iremos analisar mais à frente no subcapítulo *O Close-up* e o sujeito no documentário observacional: o caso particular de *Être et Avoir* (Philibert, 2002)).

2. “Adult-child-seer”: o caso particular de *Les quatre cents coups*

Les quatre cents coups (Truffaut, 1959) conta a história de um adolescente carente de afeto e atenção. *Antoine* (Jean-Pierre L  aud)    problemático e não consegue integrar-se numa sociedade regida pelas leis dos adultos, pais e professores, por isso, começa a mentir e a roubar. O   nico conforto que encontra    junto do seu amigo *Ren  * (Patrick Auffay), parceiro de aventuras. Neste filme, a figura juvenil faz-nos refletir sobre questões ambíguas, como o desejo de liberdade, a amizade e a rebeldia, com a curiosidade de um olhar virgem sobre as coisas. Um *olhar* apenas tornado possível através de uma cinematografia com a subjetividade necessária para dar azo    imaginação. Este filme tem um traço comum a grande parte dos filmes desta nova vaga de jovens realizadores: vive sobretudo da construção/representação do personagem e menos da força narrativa – “Truffaut allows his characters «to reveal themselves as they are before our eyes»” (Hoveyda, 1959, p. 54). Desta forma, o filme d   maior destaque às rea  o  es de *Antoine* do que às causas do seu comportamento.

Segundo Martin-Jones (2011), a “criança-testemunha” representa a impotência do adulto (realizador ou espetador) perante um evento marcante da sua própria infância. Pode-se, por isso, considerar *Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959) um filme autobiográfico e *Antoine* (Jean-Pierre L  aud) um duplo de Truffaut, através do qual o realizador revive memórias, incapaz de mudar a sua própria infância. Todavia, a personalidade carismática e revolucionária do jovem ator tornou indispensáveis algumas altera  o  es ao guião, partilha Truffaut: “So I consider that Antoine is an imaginary character who derives from both of us” (citado em Baecque & Toubiana, 1999, p. 130). Este entrecruzar de experiências vividas e de experiências inventadas torna ainda mais rica esta história sobre a adolescência endereçada aos adultos. Não foi por acaso que um dos filmes mais marcantes para o jovem Truffaut tenha sido *Z  ro de Conduit* (1933) de Jean Vigo (Truffaut, 2015). A revolta contra o sistema e a força da amizade fizeram-lhe vislumbrar a mais bela das possibilidades: a vitória do mais fraco sobre o mais forte, neste caso, das crianças sobre os adultos – “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, p. 81).

No início de *Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959), percebemos a inadequação de Antoine ao sistema de ensino. Ele provoca o professor com uma atitude que é justificada não mais do que pela rebeldia intraduzível da adolescência. A carência de empatia que existe entre si e os seus pais deve-se sobretudo a uma impossibilidade de comunicação, que nasce da discrepância entre aquilo que os adultos defendem e aquilo que fazem na verdade. Numa manhã em que o jovem adolescente falta às aulas para se divertir pelas ruas de Paris, encontra a mãe aos beijos com outro homem. Depois disso, entende que o mais natural é mentir para escapar às consequências dos seus atos e, no dia seguinte, justifica a falta ao professor dizendo que a sua mãe morreu. Apesar de tudo, o adulto-espetador identifica-se instantaneamente com este menino e o seu modo desajeitado de resolver problemas, pois acede às suas expressões e universo individual de uma forma que os personagens adultos não acedem. “Truffaut’s camera is *on the side of the child*, his face, his gestures, the tragi-comedy of his powerless, but still powerful, modes of being in an adult world” (Lebeau, 2008, p. 74). O “*Adult-child seer*” manifesta-se quando o adulto que assiste de um ponto de vista próximo ao da criança, dada a posição da câmara, se desloca mentalmente até à sua própria infância (Martin-Jones, 2011, p. 81). Hoveyda (1959) evidencia o facto de o realizador partir de um contexto individual para o geral: neste caso, a partir do universo de *Antoine*, ele representa aquilo que é a experiência da adolescência. Ao falar de si, Truffaut fala de todos nós.

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.

CAPÍTULO 2: A PERSPETIVA E O “CINEMA SUBJETIVO”

1. O lugar do espetador

A direção de fotografia é a linguagem das imagens em movimento, por isso, é importante compreender como pode ser contada uma história visualmente, quer esta seja real ou ficcionada. Para além de fornecer informação coerente sobre a narrativa, o espaço e o tempo, a fotografia deve acima de tudo transmitir emoção, dar um ‘tom’ ao filme – “The cameraman’s basic duty is to get down on film a series of images which contribute to a coherent whole” (Chapman, 1984, p. 100). Entende-se que a perspetiva é um dos principais constituintes da linguagem cinematográfica, pois é esta que define a forma como o espetador vê/lê o filme e, conseqüentemente, a sua relação com a história e os personagens. É através do enquadramento – da orquestração dos elementos que o constituem: distância, altura e ângulo – que nasce a perspetiva. Enquadrar é assumir materialmente um ponto de vista sobre algo. “É o ato de enquadrar que eleva qualquer objeto a um novo patamar. E é ele também que permite a apreciação. Se ele é um instrumento para o artista, será o lugar da obra para o espetador” (Gomes, 2010, p. 19). Neste ensaio, analisar-se-á a perspetiva como uma relação entre câmara, personagem e espetador. Ou seja, a câmara, entendida como um intermediário entre o espetador e o personagem, constrói a ligação entre quem vê e quem é visto: esta pode ser mais próxima e empática ou ser mais distante e observacional, assim como pode variar de acordo com a narrativa. A *perspetiva objetiva* caracteriza-se por um ou mais planos em que toda a ação é visível: a câmara está afastada dos personagens e, conseqüentemente, a posição do espetador é a de um observador distante e neutro. “This is like the omniscient narrator in a novel or story. An omniscient narrator or POV is a voice that tells the story but is not a character in the story and can ‘see’ everything that is going on” (Brown, 2002, p. 7). A *perspetiva subjetiva* é variável consoante a proximidade e o ângulo de câmara em relação ao rosto/olhar do personagem. E estamos perante uma *perspetiva subjetiva total* quando a câmara representa exatamente o ponto de vista (*POV*) do personagem: nestes planos, o espetador vê exatamente aquilo que o personagem está a ver. “However, a subjective camera is the opposite of subjective cinema. When it occupies the place of a

character, it is impossible to identify with him. We get subjective cinema when the gaze of the actor intersects with that of the spectator” (Truffaut, Fox, Gillain, 2017, p. 73). Os planos subjetivos totais podem ser distrativos e, por isso, devem usados com motivações específicas de forma a acrescentar significado a determinado contexto. Na cena da *roda* em *Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959), a perspetiva subjetiva total funciona, pois amplia o efeito de tontura vivido pelo protagonista sem se sobrepor à sua expressividade. A cena começa com um *long shot* em picado do interior da roda parada: vemos um grupo de pessoas a entrar, *Antoine* encosta-se à parede com as mãos nos bolsos; a câmara está agora no interior – à medida que a velocidade aumenta, assistimos às diferentes expressões de *Antoine* intercaladas com planos da sua própria perspetiva e *long shots* das pessoas na roda em movimento. O plano subjetivo de *Antoine*, apesar de não ser um *close-up*, evidencia as expressões do personagem (medo, deslumbramento) ao mesmo que mostra a sua disposição física no espaço: os seus pés levantam do chão; a força gravitacional fá-lo levitar (Figura 1).



Figura 1 – frame aos 00.23’26” (*Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959))

O contracampo deste plano (plano subjetivo total de *Antoine*) cria a ilusão de que o espetador vê exatamente aquilo que o personagem-adolescente vê: o mundo ao contrário (Figura 2).



Figura 2 – frame aos 00.23’27” (*Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959))

A câmara começa por nos introduzir na cena como um observador aparentemente externo através de um *long shot* para, em seguida, entre planos subjetivos e planos subjetivos totais, nos fazer saltar para dentro da roda. Tal como o personagem, também o espetador participa nesta aventura vertiginosa que melhor personifica a turbulência de emoções que é a adolescência.

“I thought I was being objective, but the more I filmed him from the front, the more I emphasized his presence, the more people became him” (Truffaut et al., 2017, p. 73-74). O *close-up* está diretamente vinculado à criação da perspetiva subjetiva (ainda que nem todos os *close-ups* sejam subjetivos). A emblemática cena do questionário no reformatório é, porventura, um dos melhores exemplos do uso da perspetiva subjetiva em filmes com crianças. A psicóloga nunca é mostrada em imagem, ouvem-se apenas as suas perguntas em contracampo sonoro com um tom de voz indiferente e mecânico. A câmara está posicionada em frente ao rapaz, a direção do seu olhar em relação à objetiva é inferior a 45 graus (plano subjetivo). O mesmo *close-up* frontal em sucessivos *jump-cuts* permite ao espetador ler as diferentes expressões faciais de *Antoine* (Figura 3) e, assim, mergulhar nas várias camadas emocionais que compõem o seu universo, ao mesmo tempo que representa aquilo que é o âmago da adolescência: a indeterminabilidade. Ao contrário do sistema penal, o espetador não fica indiferente à genuinidade das confissões do jovem personagem. “We age (as we perceive our protectiveness of Antoine) much as we grow younger (in our identification with him)” (McKim, 2012). O cariz documental e realista desta cena deve-se, sobretudo, ao facto de nunca ser mostrado o contracampo de *Antoine*.



Figura 3 – frame aos 01.31’31” (*Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959))

2. “Consciência-câmara”: autorreflexividade

“Jean Mitry sublinhava a importância de uma das funções da complementaridade ‘campo-contracampo’: quando ela recorta uma outra complementaridade, ‘aquele que olha/aquele que é olhado’” (citado em Deleuze, 2004, p. 105). Contudo, Truffaut e Deca  quebram a coerência da narrativa clássica ao prescindirem do contracampo de *Antoine* em virtude da autenticidade das expressões do jovem ator¹. Paradoxalmente, assiste-se a um desdobramento da perspetiva: se por um lado o *close-up* frontal do personagem produz no espetador uma sensa o de verosimilhança e identifica o, por outro, este contracampo oculto f -lo perceber toda a cena – tal como Truffaut a experienciou na realidade – como um confidante sentado em frente ao jovem problem tico. H  aqui uma n tida subvers o de papeis: o *close-up* de *Antoine* passa a ser o plano subjetivo total de alguém an nimo, o ponto de

¹ “I had only had a brief discussion with Jean-Pierre, and had vaguely indicated to him what the general direction of my questions would be. We had no written script, nothing that had been rehearsed before the shooting. I left him completely free to reply to them in his own way, because I wanted his vocabulary, his hesitations, for him to be completely spontaneous. There was, of, course, a certain parallel between what I knew were the problems he was going through in real life and my questions (...) I made absolutely everyone leave, so that only Jean-Pierre, Deca  the cameraman, and I were left on the set. When we had seen the rushes it was Deca  himself who said to me ‘it would be madness to shot reverse shots. We have to leave it like that’” (Truffaut et al., 2017, p. 67).

vista do espetador através do olhar de Truffaut. Portanto, é legítimo afirmar que o espetador é paralelamente “aquele que olha e aquele que é olhado” (citado em Deleuze, 2004, p. 105).

Vários estudiosos perceberam a dificuldade que existe na distinção entre *imagens objetivas* e *imagens subjetivas* (Deleuze, 2004, p. 104-123). Entende-se que o valor destas nomações está na sua utilidade prática, quer seja na construção de um guião de ficção, quer seja na comunicação entre os membros de uma equipa de produção no *set* de um documentário. A um nível mais profundo, o Cinema é uma articulação de significados: as imagens falam entre si ao mesmo tempo que falam com o espetador. Em *Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959), os planos da roda vista do exterior assemelham-se à perspetiva dos espetadores do zootrópio². Toda esta cena desconstrói o mecanismo do cinema para o elevar a um nível onde o observador das figuras em movimento é, simultaneamente, a figura dentro da roda (*Antoine*). A câmara de Decaë traduz em imagens a exaltação nostálgica do regresso aos primórdios: o começo do cinema e o começo da vida, a infância (Lebeau, 2008, p. 73).

(...) no cinema pode-se ver imagens que se pretendem objetivas ou subjetivas; mas, aqui, trata-se de outra coisa, trata-se de ultrapassar o subjetivo e o objetivo na direção de uma Forma pura que se ergue em visão autónoma do conteúdo. Nós não estamos diante de imagens subjetivas ou objetivas; somos apanhados numa correlação entre uma imagem-perceção e uma consciência-câmara (a questão já não se coloca de saber se a imagem era objetiva ou subjetiva). (Deleuze, 2004, p. 108)

Na cena exterior da aula de ginástica, a turma de rapazes caminha ordenadamente atrás do professor, que comanda de costas para o grupo (Figura 4). A partir de uma perspetiva superior quase *voyeurista*, a câmara desvenda o esquema da fuga dos miúdos: rápidas panorâmicas (*whip pan*) entre os que vão escapando por entre as ruas e os poucos que restam junto ao professor, alheio a toda a situação. Através deste *high angle long shot*, o espetador vê aquilo que nem o personagem adulto consegue ver

² O zootrópio (*zoetrope* ou *daedelum*) do grego *zoe* (vida) mais *tropos* (giro, roda), é um mecanismo ótico constituído por um cilindro giratório com figuras no interior que, através de fendas, criam a ilusão de movimento de uma só figura.

e, por isso, torna-se numa testemunha silenciosa desta rebelião organizada contra o sistema, um cúmplice. “Uma personagem age sobre o ecrã e é suposta ver o mundo de uma certa maneira. Mas ao mesmo tempo a câmara vê-o e vê o seu mundo, de um outro ponto de vista, que pensa, reflete e transforma o ponto de vista da personagem” (Deleuze, 2015, p. 107-108). Se, no mesmo plano, a câmara estivesse ao nível dos miúdos, o espetador não teria percebido o modo metódico como as crianças escaparam. Portanto, o espetador viu e percebeu algo que só as crianças sabiam.



Figura 4 – frame aos 00.47'49” (*Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959))

Les quatre cents coups (Truffaut, 1959), tal como os personagens que retrata, infringe as convenções clássicas do Cinema: os efeitos de câmara e o entrecruzar de perspetivas despem o dispositivo cinematográfico para relembrar o espetador de que está a ver um filme. Ao contrário da imersividade do cinema clássico de *Hollywood*, uma das principais características deste género é a autorreflexividade: os realizadores da *New Wave* “were never afraid to remind their audiences they were watching a film” (Wiegand, 2005, p. 22).

Quando *Antoine* consegue escapar do reformatório, Decaë segue-o num longo *traking shot* até ao mar; o espetador sente a adrenalina do personagem e a presença da câmara no tempo que urge neste plano-sequência. Quando chega à água, o jovem rapaz volta-se: há um *zoom in* em direção ao personagem à medida que este se dirige para a câmara. No final, Truffaut rompe todas as leis da *imagem-ação* e “congela” o grande plano de *Antoine* (que encara a câmara) para, assim, inscrever na eternidade o rosto do menino que queria ser adulto (Figura 5).



Figura 5 – frame aos 01.39'50" (*Les quatre cents coups* (Truffaut, 1959))

CAPÍTULO 3: *CLOSE-UP* – O ROSTO COMO PLANO TRANSCENDENTE AO ESPAÇO

1. A “imagem-afeção” e as suas escalas

“The close-up is the technical precondition for the art of facial expression and hence of the higher art of film in general” (Balázs, 2010, p. 37). 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 espetador 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 ensurdecadora, como podemos comprovar no filme de Serguei Eisenstein, *O Couraçado Potemkin* (Eisenstein, 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, p. 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, p. 125). O rosto emana uma qualidade pura em que o afeto é intrínseco e não provocado. Ao contrário do objeto, que apenas se torna animado através do *close-up*, o rosto é em si a representação da própria vida.

Contudo, o poder do *close-up* não se encerra no cinema de ficção e, por isso, é comumente utilizado no Documentário. “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, p. 173). Entendemos por *close-up*, na linha do diretor de fotografia Joseph V. Mascelli, uma imagem em que a distância entre a câmara e o sujeito 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, p. 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 espetador. 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.

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, p. 32). Contudo estes conceitos e escalas podem variar dependendo dos realizadores ou diretores de fotografia. Mascelli (2005) frisa 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. Outro elemento a ter em conta na construção de *close-ups* é o ângulo da câmara, Mascelli (2005) 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 exatamente ao mesmo nível do olhar do personagem com que o sujeito interage. (Mascelli, 2005). 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 direccionado 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 direccionado para perto de onde se encontra a câmara e, conseqüentemente, para mais perto de quem vê: o espetador.

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

Être et Avoir (Philibert, 2002) retrata uma sala de aula numa zona rural de França, onde um professor dedicado ensina meninos entre os quatro e os doze 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*, 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, p. 172). Um outro elemento que normalmente não é utilizado 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 géneros cinematográficos. 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 espetador para um patamar onde o conhecimento sobre uma determinada realidade precisa de ser inferido e não apenas absorvido. Desta forma, a percepção do processo de aprendizagem, através do *close-up* sobre a criança, torna-se um processo de decifração de informações subtis. 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, p. 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 espetador 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*. Philibert defende a importância da relação entre o espetador e os personagens.

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. (citado em Bilbrough, 2013, p. 63)

Être et Avoir (Philibert, 2002) 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 subtileza da expressividade facial. Fugaz e irrecuperável 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 percetiva na interpretação das emoções.

Neste documentário conseguimos perceber que foi utilizada uma objetiva *zoom* na rapidez com que a câmara passa de um plano conjunto (Figura 6) para um *close-up* (Figura 7) dentro na mesma cena – sem que, contudo, vejamos esse movimento da objetiva, pois foi cortado na montagem: o primeiro plano é um *medium shot two-shot* de Olivier e Julien. A mesa traça uma linha obliqua ao longo do enquadramento, Olivier está mais perto da câmara (com maior destaque) e Julien mais afastado (com menor destaque). Através desta perspetiva conseguimos perceber rapidamente o protagonismo de Olivier nesta cena (Figura 6); o plano seguinte é um *Medium Close-up* de Olivier que provoca uma sensação de continuidade em relação ao plano anterior (Figura 7): as mãos do sujeito continuam a esconder a parte inferior do rosto. Este plano reforça a importância de Olivier. A esta utilização do *close-up* dá-se o nome *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, p. 177).



Figura 6 – frame aos 00.32'56” (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))



Figura 7 – frame aos 00.33'03" (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))

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* como podemos ver na Figura 8: 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; e *head and shoulders Close-up* como na Figura 9: este tipo de enquadramento direciona completamente a atenção do espetador 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 - estas escalas garantem que existe espaço suficiente no enquadramento para o personagem mover a cabeça sem cortar nenhuma parte do rosto.



Figura 8 – frame aos 01.35'09" (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))



Figura 9 – frame aos 01.08.'50” (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))

Podemos dizer, considerando a tipologia de Mascelli (2005), que o *Objective close-up* cria uma sensação de imparcialidade (Figura 10) e o *Subjective close-up* (Figura 11) 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* (Philibert, 2002): mesmo um *close-up objetivo* pode tornar-se *subjetivo* – ao observar o rosto da criança-personagem a tão curta distância o espetador deixa de ser imparcial e entra no seu mundo. No *medium close-up* de Axel a câmara está posicionada a 90 graus em relação ao sujeito e por isso cria a sensação de observação externa. Porém, o *close-up* consegue fazer com que o espetador se sinta mais próximo da vivência do menino que está a aprender a ler (Figura 10). No *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 sensação instantânea de proximidade com o espetador (Figura 11).



Figura 10 – frame aos 01.05'01" (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))



Figura 11 – frame aos 00.51'43" (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))

Outra dimensão: da fisionomia à empatia

Vários autores de Documentário descobriram no *Close-up* uma forma de endereçar o espetador 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 cândido e íntimo sobre o que é crescer, assim como as alegrias e inquietações inerentes a este processo. Este contacto 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* da sala de aula.

Ao longo do filme, assistimos à dificuldade de Nathalie (uma menina muito introvertida que gosta de soletrar palavras) em comunicar verbalmente os seus pensamentos e preocupações, mesmo com a própria mãe. Mas no momento em 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 12) destaca-se dos seus colegas (Figura 13 e Figura 14), 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. O *head and shoulder close-up* num ângulo de 45 graus à altura do olhar da personagem permite-nos vislumbrar as suas expressões na totalidade. A partir de agora, o seu rosto revelará uma infinidade de informações ao espetador. Os sinais reveladores da sua tristeza são o olhar fixo na direção do professor com um franzir das sobranceiras e boca semiaberta.



Figura 12 – frame aos 00.53'41" (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))

Por outro lado, o *head and shoulder close-up* de Julien (Figura 13) mostra que o rapaz não encara o professor quando este comunica à turma que se vai reformar. A câmara num ângulo de 45 graus ligeiramente picado revela a maior parte do seu rosto. Porém, a direção do olhar do sujeito oculta possíveis emoções que possa estar a sentir.



Figura 13 – frame aos 00.53'43" (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))

Por fim, no *head and shoulder close-up* de Jonathan (Figura 14) com um 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.



Figura 14 – frame aos 00.53'39" (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))

Ou seja, através do *close-up* conseguimos aproximar-nos e relacionarmo-nos 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 espetador está mais distante e, por isso, sente-se imparcial.

De facto, diferentes autores (destacaremos, por exemplo, Keltner e Ekman, 2000) 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 espetador 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. (Balázs, 2010, p. 100)

A dimensão do filme não mais se encontra no *set*, mas sim na fisionomia do rosto. Esta relação empática entre o espetador 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 espetador 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. 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” (Plantinga, 1999, p. 239).

Mais à frente neste ensaio, 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* (Philibert, 2002), que são representativos de quatro das sete principais emoções categorizadas por 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 15 e Figura 16): o personagem olha impaciente para todo o lado menos para o desenho que o professor pediu para completar (ouve-se Lopez em *off*). As suas expressões variam, ao contrário dos seus colegas e por isso o espetador sente-se compelido a *estar* com aquela criança, a entender o seu desenvolvimento, a sua forma de agir.



Figura 15 – frame aos 00.17'42" (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))

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. 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 espetador está mais atento às suas expressões.



Figura 16 – frame aos 00.18'43" (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))

Philibert faz este jogo com o espetador e fá-lo com grande impacto. Através de uma montagem paralela entre o *medium shot* de Johann e o *close-up* de Marie que, concentrados nas suas atividades, poucas vezes olham em redor, (Figura 17 e Figura 18) e a utilização recorrente do *medium shot* de Jojo (Figura 15 e Figura 16), o realizador consegue provocar uma sensação de inquietude, uma vontade imensa do próprio

espetador sair do enquadramento para aquele outro sítio prometido, aquele que a câmara não nos mostra. Entenda-se esta sensação não como uma necessidade de escapar ao filme, mas como uma forma de o transcender.



Figura 17 – frame aos 00.18'17" (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))



Figura 18 – frame aos 00.18'30" (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))

Aqui o mais importante é percebermos que tanto em *medium shots* de 45º como em *medium shots* de 90º, desde que o espetador tenha acesso aos olhos do personagem é compelido a ver para onde o seu olhar se dirige. É nesse movimento que descobre a concentração do aluno (que olha para o caderno) ou desconcentração de Jojo que olha erráticamente em redor.

3. A comunicação não verbal em *Être et Avoir*: leitura de expressões faciais segundo Paul Ekman

As expressões faciais oferecem ao espetador 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 espetador 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 facto 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 comuns à grande maioria dos seres humanos: “sadness, anger, surprise, fear, disgust, contempt, and happiness” (Ekman, 2003, p. 75). Estas emoções podem-se manifestar 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, p. 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. Destaca-se esta conceção de Ekman (2003): 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 (Ekman, 2003). Ora, para que este

sentimento reacional seja experimentado pelo espetador, é necessário que a imagem exiba de forma eficaz uma expressão coerente com a narrativa e que a mesma seja o mais legível possível. A análise de *close-ups* permite, assim, perceber como se desenvolve a empatia e como se passa da empatia cognitiva à empatia emocional.

Através de *frames* do filme *Être et Avoir* (Philibert, 2002), 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 sujeito transmite.

Alegria e Tristeza (*Happiness and Sadness*) – 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 (Ekman, 2003). 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). 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. Na Figura 19, Nathalie reage à festa de aniversário que a turma preparou para si: o sorriso aberto empurra a pele debaixo dos olhos e produz rugas. Neste *head and shoulder close-up* a câmara está colocada em frente à personagem ligeiramente abaixo do seu rosto (*low angle shot*). Desta forma, é possível ver os seus olhos, ainda que ela esteja a olhar para baixo.



Figura 19 – frame aos 01.16'51" (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))



Figura 20 – frame aos 00.33'40” (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))

Como podemos observar na Figura 20, 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, p. 105). Neste *medium close-up* de Olivier conseguimos ver as suas mãos, que variam de posição denunciando também o nervosismo do personagem. A grande profundidade de campo (*DOF*) faz com que o olhar do espetador também observe o urso de peluche sentado no fundo da sala. O personagem procura conforto nas palavras do professor, mas não quer mostrar a sua fragilidade a Julien. Especialistas na deteção de incongruência expressiva, os adultos são muito sensíveis na deteção da tristeza, por isso, quando ajudados pelo *close-up*, tomam 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 21). Neste *medium close-up* a câmara está colocada ligeiramente abaixo da altura do olhar da personagem (*low angle shot*).



Figura 21 – frame aos 00.27'43" (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))

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, p. 165).



Figura 22 – frame aos 00.27'54" (*Être et Avoir* (Philibert, 2002))

A *surpresa* manifesta-se através de uma *micro* expressão que antecede uma emoção mais duradoura, neste caso, a *tristeza* (Figura 22). A câmara está colocada ligeiramente abaixo da altura do olhar do sujeito (*low angle shot*). O plano continua a ser o mesmo (*medium close-up* de Alizée aos 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 p. 58). Esta emoção é sentida sempre em relação a outra pessoa como podemos comprovar no *medium shot two-shot* de Julien e Valentin: 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 (Figura 23). “The expression combines the tightened lip corner with a bit of a smile, producing a smug contemptuous look” (Ekman, 2003 p. 186).



Figura 23 – frame aos 01.26’54” (Être et Avoir (Philibert, 2002))

Mas esta expressão dura apenas uns segundos e rapidamente Julien se aproxima de *Valentin* para o confortar. Como o menino mais velho desce à altura do mais novo, a câmara inclina para baixo de forma a reenquadrar devidamente os dois personagens (Figura 24). O olhar de Julien deixa de ser superior e o sorriso desaparece.



Figura 24 – frame aos 01.26'54" (Être et Avoir (Philibert, 2002))

O *close-up* é um plano de intimidade e expressão que permite o acesso a micro expressões faciais (Ekman, 2003) e, conseqüentemente, favorece a identificação emocional entre espetador e personagem. Filmes como *Être et Avoir* (Philibert, 2002) mostram como é possível viajar na nossa própria cronologia e memória 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 de *close-ups* permite perceber como se desenvolve a empatia e como esta passa de *cognitiva* a *emocional*. Quando a câmara assume uma perspetiva próxima à do sujeito retratado, o espetador identifica emoções através da leitura de expressões faciais e, conseqüentemente, espelha-se no personagem através de um entrecruzar das suas experiências com as dele.

PARTE II: PERSPETIVA E AFETO NO DOCUMENTÁRIO *LAR DOCE ESCOLA*

CAPÍTULO 4: METODOLOGIA E ESTÉTICA DESENVOLVIDA NA CINEMATOGRAFIA

“The voice of documentary, then, is the means by which this particular point of view or perspective becomes known to us” (Nichols, 2001, p. 43). A voz do documentário é a forma como o realizador decide mostrar a realidade que propôs retratar. O intuito da realizadora Ana Luísa Oliveira é dar voz e individualidade à criança num seio coletivo, visto que a principal preocupação do ensino doméstico é instruir cada um conforme as suas características pessoais. Por isso, percebeu-se a necessidade de conceber uma cinematografia capaz de criar no espetador a ilusão de que é a criança quem conduz o seu olhar neste contexto educacional. Para que este efeito aconteça, é crucial que o olhar das crianças cruze com o eixo da câmara. É importante criar imagens que permitam aos adultos mergulhar neste universo infantil, mas sem que os mesmos percam a noção deste movimento. Apesar de a ideia inicial ter sido pensada para a produção de um documentário observacional, ao longo da pré-produção e da própria rodagem entendemos que quando maior fosse a relação de empatia e proximidade – conseguida através do posicionamento da câmara – entre o espetador-adulto e as crianças-personagem mais profundo seria o seu embrenhamento no universo apresentado no filme. Como tal, decidiu-se desenvolver uma cinematografia com uma preocupação estética que valorizasse a subjetividade, sendo que há dois elementos que consideramos cruciais neste efeito e que estão intrinsecamente relacionados: a perspetiva e o *close-up*.

1. Perspetiva e quadro: o “estar-com” da câmara

A perspetiva é a sensação provocada pela relação física entre a câmara e o objeto representado. Como vimos no Capítulo 3 (A Perspetiva e o “Cinema Subjetivo”), categoricamente a perspetiva objetiva está associada a uma posição de imparcialidade: reproduz-se em planos abertos onde vemos a interação entre os personagens no espaço envolvente. Contudo, com base em planos do filme *Les quatre cent coups* (Truffaut,

1959), a duplicidade do olhar sobre a mesma imagem fez-nos perceber que os dois polos – objetivo e subjetivo – não se anulam nem se somam mutuamente, fazem parte do mesmo discurso. Também no filme *Lar Doce Escola* (Oliveira, 2018) assistimos a situações ótico sonoras que traduzem este efeito, como na cena em que Gustavo aprende matemática (Figura 25): vemos um plano conjunto de Gustavo e de Eliana, a monitora. Encontram-se no centro do plano numa sala ocupada apenas pelos dois. Quando a monitora lhe pergunta o resultado de uma conta, o rapaz de capuz olha para o vazio e não responde, alonga-se no silêncio, imóvel enquanto a monitora espera sem o pressionar. Por fim, responde, não com palavras, mas com uma reação e escreve o resultado no caderno.



Figura 25 – frame aos 00.31'10" de (*Lar Doce Escola* (Oliveira, 2018))

O espetador identifica-se com a dificuldade de comunicação de Gustavo, resgatando memórias da sua própria infância, ao mesmo tempo que se revê na expectativa do adulto que o quer ajudar – Eliana. A identificação emocional com ambos os personagens acontece sem que o espetador perca consciência da sua posição de observador. Sendo que a imagem o coloca numa zona fronteira onde os limites se dissipam entre a objetividade e a subjetividade.

(...) não há simples mistura entre dois sujeitos de enunciação constituídos, de que um seria relator e o outro relatado. Antes se trata de um agenciamento de enunciação, produzindo simultaneamente dois atos de subjetivação inseparáveis, um que constitui uma personagem na primeira pessoa, e a outra assistindo ao seu nascimento e metendo-a em cena. (Deleuze, 2004, p. 106)

Através do enquadramento das duas figuras numa sala vazia, cria-se um sentimento de empatia – tanto em relação à criança introvertida, como em relação à monitora paciente – que melhor ajuda a compreender a dinâmica deste método de ensino. O ‘silêncio’ do plano que se assume fixo e contínuo aumenta a dramaticidade desta cena e faz nos questionar se este olhar da câmara que permanece sobre e com os personagens não denota em si uma atitude, uma presença. Bergson afirma que: “(...) este desdobramento nunca vai até ao fim, é antes uma oscilação da pessoa entre dois pontos de vista sobre ela própria, um vaivém do espírito...’, um estar com” (Deleuze, 2004, p. 107). Estas cenas não têm como principal objetivo fazer o espetador avançar na cronologia narrativa, mas dar-lhe a perceber as dinâmicas, as interações e o universo das crianças dentro de cada quadro. Para melhor conhecer o seu mundo, é necessário mostrá-lo tal como se apresenta diante de nós. Se a mesma cena fosse filmada em *close-up*, ou até mesmo se houvesse uma passagem do plano geral para um plano mais próximo, não teria o mesmo impacto. Compreende-se, assim, a necessidade de mostrar em determinados contextos a situação e a expressão simultaneamente no mesmo plano. É possível ver o mesmo efeito na cena em que dois miúdos brincam juntos no jardim enquanto outras crianças vão entrando e saindo de plano (Figura 26): no primeiro plano conjunto, vemos Tiago e Henrique a tentar tirar a lama de uma mesa. Ao ver que Tiago utiliza um pau, Henrique diz-lhe: “– *Se partires a mesa pagas uma nova*”. Há um corte temporal para o segundo plano conjunto; Tiago tenta agora limpar um copo de vidro batendo com ele na mesa e Henrique sentado no pequeno muro diz: “– *Bate aqui na pedra que isso sai*”. Tiago bate com o copo no muro e parte-o; olha em direção à câmara. O espetador testemunha a asneira enquanto Henrique sai de plano e Tiago fica sozinho.



Figura 26 – frame aos 00.15’43” (Lar Doce Escola (Oliveira, 2018)).

“Falta o fora de campo. Não é uma negação; (...). O fora de campo aponta para o que não se ouve e não se vê, logo perfeitamente presente” (Deleuze, 2004, p. 30). Ao ver estas imagens, o espetador não é um mero observador externo à cena, ele é cúmplice. Podemos assumir que estas imagens, à primeira vista objetivas, se tornam em imagens autorreflexivas em que o contracampo é o próprio espetador. É como se a presença da câmara fosse sentida na negação do movimento e do olhar que se fixa dentro das bordas do quadro. “Por isso a tela cinematográfica teria para Bazin este poder de sugerir a existência de um prolongamento daquilo que se vê” (Augusto, 2004, p. 42). Neste documentário, as crianças assumem os seus papéis dentro e fora do enquadramento fixo. Mesmo nas situações de imprevisibilidade, a câmara espera um desfecho como se, confortável no mundo das crianças, soubesse antecipadamente os seus movimentos. Esta sensação de *estar com* os personagens teria funcionado melhor em muitas outras cenas se se tivesse optado por uma montagem menos fracionada, assim como Bazin defende: “some actions need to be represented in real time in order to be dramatically effective” (citado em Fabe, 2014, p. 131). Ironicamente, o único momento do filme em que há panorâmicas é na cena final: o teatro de máscaras. A câmara já não antecede nada, invés disso segue os personagens sem saber por onde se movem.

2. *Close-up*, entidade e identificação: as histórias dentro da história

Como foi referido anteriormente no Capítulo 4 (*Close-up*: o rosto como plano transcendente ao espaço), o grande plano é o que melhor possibilita ao espetador a leitura de expressões faciais dos personagens e, por consequência, uma maior sensação de afetividade. A necessidade de descodificar expressões faciais 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). No *filme Lar Doce Escola* (Oliveira, 2018) existe um momento particular em que a utilização deste tipo de plano se considera essencial: a roda das missões (im)possíveis. A cena começa com o *close-up* de Margarida a falar sobre a possibilidade de reencarnação. As crianças,

sentadas em círculo, partilham as suas preocupações, aquilo que conseguiram cumprir durante o ano letivo e o que ficou por alcançar. Ouvimos a voz da monitora, mas nunca a vemos. A câmara salta de *close-up* em *close-up* entre cada criança – na maior parte dos casos têm apenas a parede como fundo, não interessa situá-las espacialmente – os seus rostos são o centro da ação. 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 é desapegado do espaço e do tempo; o espetador 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, 1992, p. 100). Há uma grande sensação de proximidade que é dada pela posição e ângulo da câmara (a diretora de fotografia também faz parte da roda, sentada à altura dos miúdos). Esta cena reforça a individualidade de cada um através da descrição que as crianças fazem de si mesmas: o Henrique que se faz de coitadinho; o Guilherme que faz perguntas desnecessárias; o Yassen que faz chantagem; a Rita que já conseguiu melhorar na leitura. O espetador reconhece-se no que é dito, mas identifica-se sobretudo com as emoções que os miúdos expressam ao falarem de si mesmos, “(...) each emotion has its own story” (Ekman, 2003, p. 168). No *head and shoulders close-up* de Rita a câmara está posicionada mesmo em frente e à altura do seu olhar: o seu sorriso aberto empurra a pele da zona naso-labial, não há compressão dos músculos da testa e os olhos estão completamente abertos (Figura 27), estes são os sinais físicos indicadores de *alegria*. O rosto de menina demonstra uma grande satisfação quando diz que já consegue ler melhor, é uma pequena vitória que significa muito no seu crescimento.



Figura 27 – frame aos 00.40’02” (Lar Doce Escola (Oliveira, 2018)).

Pode-se, por isso, afirmar que a empatia entre o espetador e o personagem se constrói muito mais através da leitura das suas expressões faciais do que através do contexto ou da premissa do filme. Com efeito, cada personagem personifica uma entidade, um estado de espírito, um sentimento. “Como Balázs já demonstrava muito precisamente, o grande plano não arranca de modo nenhum o seu objeto a um conjunto de que ele faria parte, de que seria uma parte, mas o que é completamente diferente, *ele abstrai-o de todas as coordenadas espácio-temporais*, isto é, eleva-o ao estado de Entidade” (Deleuze, 2004, p. 135). Parte-se do discurso direto na primeira pessoa do singular, característico da imagem subjetiva que é o *close-up*, para aquilo que é comum a todos nós. Este é o “*Adult-child-seer*” que nos faz viajar até à nossa própria infância, ao início dos pilares daquilo que viria a ser a personalidade de cada um de nós. No final ouve-se Eliana dizer (em *off*): “– Mas há coisas que demoram anos e anos a melhorar, uma vida inteira”. A câmara fixa-se no rosto surpreso de Margarida: “– A sério!?”. Este *head and shoulders close-up* à altura do olhar da personagem, num ângulo equivalente a 45 graus permite observar, na parte inferior do rosto, que a mandíbula desce e a boca abre; na parte superior do rosto as sobrancelhas e as pálpebras superiores elevam-se. Estes são os sinais físicos indicadores de *surpresa* (Figura 28). Apesar de ser inocente, a expressão desta menina faz-nos deparar com os nossos próprios medos ao percebermos que não chega o tempo de uma vida inteira para concretizar todas as missões (im)possíveis; também nós queremos voltar à ingenuidade de Margarida, que acredita firmemente na reencarnação, ou à satisfação de Rita, que aos poucos vai aprendendo a ler.



Figura 28 – frame aos 00.40'16” (Lar Doce Escola (Oliveira, 2018)).

Esta cena é um exemplo de como o *close-up* consegue criar histórias dentro da história principal que é a narrativa do filme. Há um entrecruzar entre as experiências descritas pelos miúdos e as experiências do espetador. Através da construção do *close-up*, a cinematografia possibilita o acesso a muitas mais narrativas além da principal, acrescenta camadas de significados ao filme. “Close-ups are among the most powerfull storytelling devices available to the filmmaker” (Mascelli, 2005, p. 173). Considera-se a expressão facial como sendo uma mais valia na produção cinematográfica, mais imperiosa ainda quando se trata de um documentário sobre o processo de aprendizagem e de crescimento das crianças.

PARTE III: RELATÓRIO DO PROJETO PRÁTICO

CAPÍTULO 5: *LAR DOCE ESCOLA* - PRÁTICAS CINEMATOGRÁFICAS

1. Pré-produção

A fotografia de um filme não se mede na qualidade de um plano observado individualmente, mas sim na construção coerente de uma linguagem. Como tal, é extremamente importante o processo de pré-produção num documentário, bem como o diálogo constante com o realizador, pois quanto mais definida for a metodologia do diretor de fotografia, melhor este saberá lidar com cenários de imprevisibilidade.

Depois de utilizar a Sony FS7 durante a *repérage* na comunidade O Mundo Somos Nós, percebemos a necessidade de usar uma câmara mais leve sem com isso comprometer a qualidade da imagem. A alternativa foi a Sony FS5, uma vez que permite uma mais fácil mobilidade e independência motora do operador de câmara (crucial num documentário sobre crianças), ao mesmo tempo que oferece uma qualidade de imagem semelhante à da FS7 (ainda que o *codec* XAVC-L seja mais comprimido). Entendeu-se a necessidade de filmar num *codec* relativamente leve devido às horas previstas de rodagem por dia. Porém, o *downscale* do 4k para 2k garante um pouco mais de informação nas imagens. Decidimos utilizar o perfil de imagem s-log 3, tendo em atenção a exposição que deve neste caso ser entre um ou dois stops acima do que seria suposto. Percebemos também a importância de usar uma objetiva *zoom*, pois permite uma maior rapidez na variação dos planos. Apesar de querermos criar uma relação de empatia com as crianças, não podemos comprometer a naturalidade das suas interações ao colocarmos a câmara demasiado próxima (ainda que em alguns casos aconteça). Depois de termos experimentado filmar com câmara à mão, percebemos que a oscilação do movimento poderia ser distrativa. Além disso, a realizadora queria escapar de um estilo jornalístico. O desafio passou a ser criar imagens fixas com um enquadramento cuidado aliado a um formato (*aspect ratio*) mais comumente associado à ficção: o 2:35.1.

2. Produção

Escola da Rita (interior | dia) – Um dos desafios propostos pela realizadora Ana Oliveira foi mostrar os monitores o menos possível, a não ser quando descem à altura das crianças ou nos planos gerais e conjuntos. O objetivo era dar indícios da sua presença (além das vozes sempre presentes) como uma mão que aparece para dar instruções. Na composição dos enquadramentos foi necessário ter em consideração dois fatores importantes – altura e ângulo. Para uma sensação de imersão no mundo das crianças, a câmara é colocada ao nível do seu olhar. Tendo sempre em consideração o ponto de vista das crianças, bem como o seu modo de aprendizagem, tivemos de nos colocar no seu lugar. Por isso, a intenção foi tentar filmar os personagens de forma frontal, para garantir a leitura das suas expressões. Como as salas tinham várias entradas de luz, não recorremos a luz artificial, a não ser nos dias de nevoeiro em que as luzes superiores tinham de ser ligadas. Estas luzes fluorescentes fornecem tons menos poéticos, mas que posteriormente foram tratados na correção de cor. Alguns móveis e objetos foram mudados de sítio de modo a criar uma *découpage* mais equilibrada geometricamente.

Escola da Rita (exterior | dia) – Nas brincadeiras de exterior optamos por planos conjunto e *long shots* para mostrar as interações das crianças entre si e com a natureza envolvente. Na cena de estudo, alternamos entre planos conjunto, de modo a retratar a dinâmica de ensino, e o *close-up* de Rita, para revelar o seu ar aborrecido e a sua camisola com a frase *I don't wanna grow up*.

Casa (interior | dia & noite) – Para criar mais dinâmica e profundidade nas imagens, utilizamos as luzes disponíveis no local: candeeiros com lâmpadas LED 3000k que fornecem um tom quente às cenas e, conseqüentemente, uma maior sensação de conforto do lar. Aproveitamos a arquitetura do espaço para criar molduras dentro do próprio enquadramento. Os planos menos bem conseguidos foram os da cozinha, uma vez que não havia nenhuma *key light* e as luzes superiores no teto deram um aspeto *flat* às imagens.

Escola da Leonor (interior | dia) – No primeiro dia de rodagem neste local, houve uma grande restrição na escolha de enquadramentos. Como não tínhamos permissão para filmar as caras das crianças, tivemos de fazer planos mais apertados da Leonor e das mãos dos miúdos. Além disso, a disposição das mesas não garantia que as crianças não aparecessem frontalmente nos planos gerais. Depois de visualizar uma sequência com estas imagens e imagens da comunidade de ensino O Mundo Somos Nós, a diretora desta instituição percebeu que desta forma se podia criar uma dicotomia entre os dois tipos de ensino. No segundo dia de rodagem, já com a autorização dos pais das crianças, foi possível filmar planos conjunto da interação da Leonor com os alunos e as expressões de alguns deles.

Acampamento (exterior | noite) – A objetiva de 50 mm com pouca profundidade de campo (f/1.2) confere uma aura mais *dreamy* e muito menos realista à cena. As únicas fontes de luz foram a fogueira, uma lanterna LED colocada na cabeça de um personagem e as luzes dos telemóveis nos planos em que os personagens entram para as tendas. A luz do LED salienta o fumo vindo da fogueira. Optou-se por filmar em s-log 2, pois o intuito era que os personagens, a fogueira e os movimentos da lanterna sobressaíssem no escuro da noite.

Silent-walk (exterior | dia) – A utilização do gimbal com a câmara A7s II foi uma decisão tomada pela realizadora. Como estas foram as únicas imagens filmadas desta forma, desviam-se um pouco da estética do filme, caracterizada por planos enquadrados geometricamente. Os *long shots* em plano fixo servem para mostrar as crianças na imensidão da natureza e refletem a sensação de liberdade.

Teatro de máscaras – Nesta cena, a equipa foi apanhada completamente de surpresa, dado que não sabia qual o teor da peça nem as posições dos personagens no espaço. Foi rapidamente escolhido o local onde pudéssemos alcançar visualmente as crianças sem constranger de nenhum modo aquilo que estavam a fazer. A peça foi filmada integralmente num único plano sequência (posteriormente editado) entre

planos gerais e planos mais aproximados, o que só foi conseguido através de reenquadramentos com a objetiva *zoom* Canon EF 24-105mm f/4L IS II USM.

3. Pós-produção

Correção de cor e *color grading* – Como os enquadramentos e os locais de rodagem já conferem um tom pictórico ao filme, entendeu-se que o *color grading* não deveria ser demasiado estilizado. O primeiro passo foi definir um tom para cada cena, para em seguida construir uma coerência entre os planos. Nas cenas da escola da Rita, o amarelo é uma constante (nas paredes e nas roupas). Assim, tornou-se o amarelo mais quente e menos esverdeado. Na casa da Rita, tirou-se partido dos tons quentes característicos das luzes de presença para salientar a sensação de conforto.

Como foi usado o *codec* comprimido XAVC-L 8bit 4.2.0 100 Mbps, os planos que não foram sobre-expostos 2 stops ficaram com algum ruído nos negros e zonas intermédias. Nas cenas filmadas em s-log 2 (a projeção dos filmes de família e o acampamento), foi só uma questão de acertar níveis de luminância, pois os tons que pretendíamos já lá estavam.

Film gain - Colocou-se um pouco de grão nas imagens para lhes conferir mais textura e torná-las mais cinematáticas visto que o grão remete para a película de filme. A sua utilização também ajuda a mascarar o ruído de vídeo.

CONCLUSÃO

O Cinema deve muito à literatura no que diz respeito ao *storytelling*. Porém, a Cinematografia permitiu ao espetador uma relação de afeição e uma sensação de verosimilhança com os personagens que a linguagem verbal e escrita por si só não possibilita. “Psychological aspects of image size and angling, in relation to the frame, may produce greater emotional response in viewers than appearances alone” (Mascelli, 2005, p. 226). O *craft* do diretor de fotografia não se resume apenas à produção de informações visuais que convêm à narrativa, mas sobretudo à sua capacidade de criar imagens mentais aptas a interligar memórias e experiências pessoais com as vivências do personagem sem que o espetador perca consciência do seu papel de “testemunha”. É por isso que é tão importante a conquista de um equilíbrio entre a qualidade afetiva e a qualidade autorreflexiva da imagem, algo que é conseguido através da perspetiva. Elementos como a escala, o ângulo e a composição fazem com que o grande plano consiga ser capaz de produzir empatia no espetador – função essa que é considerada essencial neste tipo de enquadramento. Sendo o *Close-up* um plano de afirmação da individualidade, assume-se a leitura facial como uma mais-valia no relacionamento da equipa de produção com os personagens e, conseqüentemente, na relação do espetador com o filme. A perspetiva é o lugar da câmara no sentido físico e o lugar do espetador no sentido figurativo. Dependendo do tipo de perspetiva escolhida, o diretor de fotografia orchestra os diferentes elementos que constituem a cinematografia de modo a concretizar materialmente a visão do realizador.

No documentário *Lar Doce Escola* (Oliveira, 2018), equacionámos estes parâmetros com o intuito de os aplicar na conceção de uma Cinematografia capaz de criar no espetador um sentimento de empatia com as crianças representadas através da rememoração da sua própria infância.

“Se o cinema fragmenta o mundo e o decompõe em imagens e som é para depois devolvê-lo, imerso em pensamentos e impressões, ao fora de campo que é o mundo” (Gomes, 2010, p. 78).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Augusto, M. F. (2004). *A Montagem Cinematográfica e a Lógica das Imagens*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: FUMEC.

Balázs, B. (2010). *Béla Balázs: Early Film Theory. Visible man and The spirit of film*. E. Carter (Ed.). New York & Oxford: Berghahn Books

Baecque, A.; Toubiana, S. (1999) [1996]. *Truffaut*. Berkeley & Los Angeles: University of California.

Billbrough, P. (2013). Givers, Takers, Framers: Acknowledging the Relationship Documentary Artist and Participant. In T. Clark, T. Mokhtari & S. Henriss-Anderssen (Eds.) *Testimony, Witness, Authority: The Poetics of Experience*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing

Brown, B. (2002). *Cinematography: Theory and Practice*. USA: Elsevier Science, Focal Press.

Chapman, M. (1984). Michael Chapman. In D. Schaefer & L. Salvato (Eds.) *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California.

Deleuze, G. (2004) [1983]. *Cinema I: A Imagem-Movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Deleuze, G. (2015) [1985]. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. Lisboa: Sistema Solar.

Ekman, P. (2003). *Emotions revealed: recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life*. New York: Henry Holt and Company.

Fabe, M. (2014) [2004]. *Closely Watched films: An introduction to the Art of Narrative Film Technique*. Oakland, California: University of California Press.

Gomes, A. (2010). *Notas sobre o quadro, as suas imagens e seus tempos* (master's thesis). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Hoveyda, F. (1959). The First Person Plural (article on François Truffaut's *Les 400 Coups*). In J. Hiller (Ed.), *Cahiers du Cinéma The 1950's: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (pp. 53-58). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Lebeau, V. (2008). *Childhood and Cinema*. London: Reaktion Books.

Keltner, D.; Ekman, P. (2000). Facial Expression of emotion. In M. Lewis & J. Haviland-Jones (Eds), *Handbook of Emotions* (pp. 236-249). New York: Guilford Publications Inc.

Martin-Jones, D. (2011). *Deleuze and World Cinemas*. London: Continuum International Publishing Group

Mascelli, J. (2005) [1965]. *The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques*. Los Angeles: Silman-James Press

McKim, K. (2012). *Teaching The 400 Blows*. Retrieved on 7 September 2018 from <http://www.thecine-files.com/teaching-the-400-blows/>

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Plantinga, C. (1999). The Scene of Empathy and the Human Face on Film. In C. Plantinga & G. M. Smith (Eds), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (pp. 239-56). Baltimore: John Hopkins University Press.

Schaefer, D.; Salvato, L. (1984). *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California.

Truffaut, F.; Fox, A.; Gillain, A. (2017). *Truffaut on cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Truffaut, F. (2015) [1975]. *Os filmes da minha vida*. Lisboa: Orfeu Negro.

Wiegand, C. (2005). *French New Wave*. Harpenden: Pocket Essentials.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

De Sica, Vittorio. (1948). *Ladri di biciclette*. Itália.

Eisenstein, Sergei. (1925). *O Couraçado Potemkin*. Rússia.

Philibert, Nicolas. (2002). *Être et Avoir*. França.

Oliveira, A. L. (2018). *Lar Doce Escola*. Portugal

Rossellini, Roberto. (1948). *Germania anno zero*. Itália.

Truffaut, François. (1959). *Les quatre cents coups*. França.

Vigo, Jean. (1933). *Zéro de conduit*. França.

ANEXOS

ANEXO I

Lista de material

Sony FS5 PXW-FS5 XDCAM

Sony α7S II (ILCE-7SM2)

2 Baterias Sony BPU-30

2 Baterias Sony NP-FW50 Lithium-Ion

Objetiva Sony E PZ 18 - 105mm F4 G OSS

Objetiva Canon EF 24-105mm f/4L IS II USM

Objetiva Canon EF 17-40 mm f/4L USM

Objetiva Canon 50mm f/1.2L USM

Metabones Canon EF para Sony E Mount T Speed Booster ULTRA 0.71x II (MB-SPEF-E-BT4)

Tripé Sachtler

Tripé manfrotto

Monitor Blackmagic video assist 5p.

Cabos HDMI para monitor

Cabo micro HDMI para monitor

Baterias extra para monitor (canon LPE-6)

2 Cartões SD 128 Gb

Gimbal Ronin

Perspetiva e afeto: O papel na Cinematografia na relação empática entre adulto-espetador e
criança-personagem | Sara Daniela Carvalho Novais dos Santos

Perspetiva e afeto: O papel na Cinematografia na relação empática entre adulto-espetador e
criança-personagem | Sara Daniela Carvalho Novais dos Santos