Patricia Moran

**Histórias e
técnicas
de CINEMAS**

AMOSTRA

Agradecimentos

Agradecemos aos entusiastas professores da rede pública de São Paulo, que mergulharam na oficina: *Formação do olhar pelo fazer*, ministrada na Universidade de São Paulo, durante intensa semana nas férias de janeiro e outra em julho de 2012. Na ocasião o cinema projetado em sala de aula e a instrumentalização técnica e conceitual dos professores (na oficina: *Formação do olhar pelo fazer*, ministrada na Universidade de São Paulo,) mostrou como o cinema pode contribuir para o crescimento do trabalho didático. Agradecemos ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão (CTR) da Escola de Comunicação e Artes, que disponibilizou a infraestrutura técnica e agradável do espaço físico. Ao Cinusp Paulo Emílio, vinculado à Pro-reitoria de Cultura e Extensão, que à época respondeu pelo gerenciamento da oficina. Ao apoio da CAPES, que pelo programa Novos Talentos propiciou recursos materiais para a primeira versão simplificada e sem ISBN deste livro, além dos quitutes oferecidos nos intervalos de intensos debates durante a oficina. Essa estrutura e disposição de todos possibilitou trocas de experiências, afetos e projeção de expectativas sobre a presença formal da criação audiovisual com a potência da leveza e compromisso pessoal, ingredientes indispensáveis à produção. Sem a colaboração de Almir Almas, Breno Issac Benedykt, Milena Szafrir, Renata La Rocca, este trabalho teria sido muito mais difícil. Agradecemos ainda ao Thiago André por sua contribuição no corpo a corpo da disciplina, a Esther Hamburger pelo auxílio na orquestração da oficina e insistência afetuosa sobre a relevância editorial do texto. A Carlos Augusto Calil e Malu Campos devo cuidadosa leitura. Dedico este livro aos amantes e estudiosos do cinema, aos alunos que tenho encontrado e trocado experiências, ao poder de libertação e encantamento do audiovisual.

Sumário

Agradecimentos	3
Apresentação	7
Formatos e antecedentes do cinema	11
O desejo de movimento: representações e pesquisas	17
A velocidade da projeção: tempo medida	27
O cinema e a vida moderna	31
A composição do quadro	34
A câmera se move: o corte	41
Mentiras bem contadas	43
O Cinema Clássico (1915-1945)	45
Vocabulário, técnicas e figuras	51
Enquadramentos-montagens	56
Enquadrar e montar: sentido e ritmo	66
Eixo – ponto de vista.....	68
Posição e movimentos de câmera	75
O plano-sequência	81
O cinema moderno e os cinemas novos	87
Cinema brasileiro	91
A crise do cinema: vida longa ao cinema	99
O dispositivo	102
Buscas e indagações como dispositivo.....	109
O público e a sala	111
Filme de artista.....	113
Circuitos paralelos.....	116

Novo milênio	119
A era da profusão.....	119
O mundo online na pandemia	121
Primeiras conclusões.....	125
Bibliografia de apoio	127
Filmografia.....	135
Filmes Nacionais	135
Filmes estrangeiros.....	141

AMOSTRA

Apresentação

Este livro teve uma primeira versão desenvolvida para a oficina *Formação do olhar pelo fazer*, destinada aos professores da rede pública do estado de São Paulo. A oficina se estruturava a partir de marcos canônicos da história do cinema e do vídeo. Tratava-se a técnica de forma não normativa, mas como recurso expressivo para se contar histórias, ou não, que ao longo dos anos se modificam em decorrência de projetos poéticos e estéticos dos realizadores e da indústria. Ao longo destas páginas mantivemos a mesma abordagem e procuramos descrever e discutir casos exemplares desta história, trazendo debates teóricos, filmes e escolas conhecidas e reconhecidas internacionalmente. A partir de abrangente quadro de escolhas estéticas dos realizadores, procurou-se estabelecer um leque diversificado de possibilidades de criação, visando despertar o gosto do leitor pela sétima arte e pelo ardiloso universo da imagem e sua vida repleta de pensamentos de toda ordem. Pretende-se sensibilizar o leitor de modo a aguçar sua curiosidade e assim lhe incentivar a dar prosseguimento à pesquisa ou à realização.

Adota-se a história do cinema como ponto de partida para se conhecerem alguns fundamentos da realização cinematográfica. A *mise-en-scène*, a decupagem, a montagem e outros dispositivos cinematográficos tratados em perspectiva histórica, ou de uma arqueologia dos meios. Há uma abordagem sobre a diversidade poética e uma espécie de política do olhar nas escolhas dos realizadores. Os enquadramentos, a duração do plano, o movimento do quadro e no quadro expressam além de pensamentos de uma época, um lugar e relação com o espectador e com os personagens enfocados. Um plano excessivamente próximo pode ser poesia ou invasivo. O que define a motivação de um enquadramento também se relaciona ao projeto estético do realizador.

O poder das imagens, sua potência de construir e de enganar devem ser considerados ao se produzir e pensar os filmes, vídeos caseiros, séries e novelas presentes no cotidiano.

Autores relevantes, conhecidos e respeitados pela complexidade de sua obra e pelo conjunto de sua filmografia, foram contemplados com um único filme. Optamos por estabelecer um mapa de casos exemplares, e caberá ao leitor fazer escolhas das práticas que mais lhes aprouverem, adensando a posteriori a exploração de autores e estilos. Uma busca cuidadosa na internet, seja em sites pessoais de artistas, nas plataformas de *streaming* pagas, de publicidade ou depósitos de distribuição gratuita de conteúdos, é ponto de partida para pesquisas. A grande maioria dos filmes citados podem ser encontrados na íntegra na internet, tanto os nacionais quanto os estrangeiros. Vê-los e pensar seu movimento interno, em termos dos enredos e de suas escolhas técnicas e criativas, são de valia na consolidação de espírito crítico e reconhecimento das propostas políticas e estéticas implicadas na realização. Consegue-se, com o espírito de um pesquisador cinéfilo, ampliar o repertório comum a qualquer cidadão e acessar filmes eventualmente pouco usuais. Vale uma busca. Optamos por não oferecer os links, pois os mesmos surgem e desaparecem ao bel prazer de bravos guerreiros sem recursos financeiros para manter no ar seus sites, ou devido a leis de direito autoral. Mesmo assim recomendamos a aventura da navegação online por autores e escolas de realização.

Abre-se o livro localizando o lugar do audiovisual na contemporaneidade e como hoje é mais fácil se fazer cinema em termos materiais. A seguir inicia-se o percurso histórico com experiências anteriores ao cinema e como alguns destes processos ainda hoje têm valia na realização, são recursos utilizados na animação, em letreiros de abertura e truques, os famosos efeitos especiais. Falar deste momento histórico é pensar o movimento e o tempo, fundamentos do audiovisual. Enquanto se percorrem os caminhos de constituição da linguagem audiovisual, do como fazer, convenções da indústria em relação aos padrões de velocidade da

gravação e projeção merecem atenção por sua presença em softwares como alternativas para se estabelecer a quantidade de quadros (*frame-rate*) da gravação e, por consequência, o da montagem. Os padrões de gravação, de montagem e de cor se modificam sem desaparecer, permanecem como rastros de uma época em *plug-ins*. O cinema mudo abre oportunidades ainda para se discutir a composição dinâmica do quadro, comentada através de filmes canônicos.

O cinema e as imagens em movimento geral costumam ser pensadas pelo leigo como provas da existência material de fenômenos e processos, como documentos e até mesmo como verdades. Reservaram-se espaços para se pensar o estatuto da imagem a partir de querelas sobre o realismo no cinema. Deste debate parte-se para o cinema clássico e sua decupagem invisível. A história do cinema aqui apresentada é lacunar. Procura-se pensar os estilos em uma perspectiva diacrônica, uma vez que o cinema, desde suas primeiras manifestações consolidadas como narrativas, mescla escolas consideradas tardiamente pelos pesquisadores da área como *clássicos* e *modernos*. O desafio e objetivo deste volume, ao citar os filmes, é o de estabelecer relações entre técnicas associadas ao ofício do diretor e estilos de criação. Os cineastas pensadores e inventores se deliciam com a subversão do uso de certos recursos expressivos já estabelecidos e burlam normas estilísticas de modo a reinventar o meio e seus cânones. Não faltarão leituras do cinema clássico e sua decupagem, enquadramentos e movimentos de câmera, que mesmo modificado ao longo da história, ainda é hegemônico em termos das técnicas de criação.

O cinema brasileiro é contextualizado em relação aos estilos em vigor no mundo, sendo representado nos exemplos oferecidos neste volume. Após a apresentação do cinema moderno, discorre-se sobre o cinema dispositivo e experiências contemporâneas do cinema expandido no circuito de arte e em algumas experiências online, como transmissões ao vivo e programas e eventos previamente gravados durante o duro ano da pandemia em 2020 que continuou em 2021. Na

última parte, encontra-se a bibliografia de apoio e os títulos de todos os filmes citados.

A redação deste livro foi motivo de alegrias e redescobertas. O prazer pelo conhecimento provocado pela pesquisa e o uso pragmático destas informações para iluminar a realização de filmes moveram a redação. Esperamos auxiliar todos, todas e todes a um mergulho estimulante no cinema e toda sorte de formas audiovisuais hoje correntes. Desejamos que a paixão pelas narrativas e não narrativas de filmes, vídeos e trabalhos de galeria ilumine e enriqueça suas vidas. Bom proveito!

AMOSTRA

Formatos e antecedentes do cinema

Amadores ou profissionais podem usufruir mais facilmente, nos dias de hoje, de equipamentos para a criação audiovisual. Telefones providos de câmeras com maior ou menor resolução, estão cada vez mais acessíveis. Certas câmeras de telefones celular, equivalem em termos de qualidade e de resolução, a equipamentos profissionais. Experientes cineastas como o francês Michel Gondry, diretor do premiado *Brilho eterno de uma mente sem lembrança* (2004), rodou o curta *Détour* (2017) com um celular. O mesmo encontra-se disponível no Youtube e, apesar de falado em francês e legendado em inglês, seu enredo é acessível devido à força das imagens e à economia nos diálogos. Aclamado no festival Sundance, o longa-metragem *Tangerina* (2015), de Sean Baker, ganhou reconhecimento da crítica e público pelo baixo custo e temática. No Brasil, projetos de filmes híbridos, ou seja, feitos com câmeras de formatos diferentes, procuram responder a carências de recursos materiais sem abrir mão de escolhas estilísticas. É necessário ancorar os pés no chão e dar asas à imaginação ao se pensar o filme a ser feito, e um dos aspectos nevrálgicos a se considerar é que filme será feito. Sua contundência temática, adequação à estrutura material disponível e clareza em termos da proposta formal são decisivos para o início do trabalho. Estabelecer as premissas do filme, planejar como será executado e partir para seu encontro em termos materiais, ou seja, na filmagem, é a aventura da realização.

O pernambucano Gabriel Mascaro é um caso exemplar de adequação de proposta estilística, política e econômica, tendo adotado ao longo de sua trajetória estratégias condizentes a suas condições mate-

riais. O documentário *Doméstica* (2012) tira sua força do dispositivo¹ de realização adotado. Desconfortável e instigante por abordar a vida de trabalhadoras domésticas, adota modesta estrutura de gravação, adequada à proposta criativa. Sete jovens adolescentes de classe média alta à baixa registram o cotidiano de suas empregadas domésticas com câmeras digitais bastante simples. O diretor não grava, não está no local de filmagem, ele concebeu um dispositivo para o filme e trabalha na edição. *Doméstica* inscreve-se em uma cinematografia que aposta no tema a partir do dispositivo para mostrar situações sociais e políticas naturalizadas, no caso, a vida das domésticas e com elas uma herança de exploração econômica nos lares da força de trabalho das domésticas, um lugar de mistura de sentimentos atravessados por convenções sociais mais, ou menos, hierarquizadas. O filme é bastante simples em termos das condições materiais de realização. É deste amadorismo dos jovens realizadores como cinegrafistas que emergem as contradições e desconforto relacionado ao lugar das domésticas na cultura brasileira. A intimidade entre estes jovens e suas domésticas deixa transparecer visível mal-estar sobre a situação experimentada pela doméstica em suas falas resignadas em choque com as imagens amadoras. O conflito silencioso transborda nos espaços das domésticas nos lares em que trabalham.

Entregar uma câmera a amadores é um dispositivo adotado por outros realizadores. Tem em comum mostrar ao público rotinas, costumes e valores de difícil acesso a uma equipe profissional. Paulo Sacramento no documentário “O prisioneiro da grade de ferro” (2003), sobre o Carandiru, organizou uma oficina sobre câmera ministrada por seu diretor de fotografia Aloysio Raulino, e entregou aos detentos as câmeras, retirando daí a quase totalidade do material utilizado no filme. Nem todo documentário gravado por terceiros é de baixo orçamento. Mencionar estas experiências é introduzir o leitor em estraté-

1 Dispositivo é uma noção a ser tratada ao final deste volume. Grosso modo são regras adotadas para a realização que serão impressas na estrutura do filme, contribuindo significativamente para sua vida.

gias de realização menos divulgadas nos grandes circuitos. Ao valorizar estes trabalhos, coloca-se o desafio de ampliar o entendimento da criação audiovisual, incluindo estas alternativas ao consagrado cinema com equipe de profissionais.

Em 2016, Frank Mora roda o primeiro filme brasileiro totalmente gravado com telefone celular. Quatro aparelhos foram utilizados na realização do longa *Charlotte SP*. Diante de dificuldades financeiras o diretor opta por levar adiante o filme possível. Aponta a agilidade do equipamento como um ganho e as dificuldades com o som como um desafio. Enfim, cada opção tem um custo, e hoje as dificuldades técnicas podem ser superadas. A potência do filme vem de suas propostas, coesão e honestidade de princípios, a tela imprime o todo da produção. Existem centenas de filmes de gosto duvidoso, ou mesmo de mau gosto, mas é possível a construção de trabalhos instigantes, capazes de entreter, discutir realidades e contribuir para se pensar nosso tempo. A força do filme é fruto dos encontros propostos, sejam eles com a vida banal ou com registros poéticos que propiciem descobertas singulares. A epígrafe do cineasta David Perlov sobre a vida, sobre o abrir os olhos e se deixar inundar pelo fluxo dos acontecimentos a sua volta é uma dica sobre a conexão com a vida vivida por qualquer um, com nossa história, com o banal evento em sua força. Menciono Perlov, pois grande parte de sua obra é de resistência. Seus *Diários* (1973-1983) deixam, como legado deste brasileiro-judeu, um olhar poético sobre as agruras do cotidiano em Israel. Pelo encontro e diálogo com a vida, com o mundo, pode-se aspirar a um caminho profissional, ou ainda a um meio para se explorar temas voltados aos interesses de uma comunidade, de um grupo de alunos em sala de aula, ou ainda o olhar de uma pessoa para a orquestração de um universo pouco visível que, através de seus personagens, traça caminhos-narrativa, como *Diários*. É uma pretensão não pequena, para um horizonte desafiador.

O percurso desta, que vos escreve como realizadora e professora em universidades nos últimos anos, está impresso nestas linhas

e norteia escolhas aqui adotadas. Nosso ponto de partida é a história, por acreditarmos ser relevante um repertório sobre o cinema e outras práticas do audiovisual para o futuro realizador, pesquisador ou curioso. O acesso a experiências, além de fornecer um painel sobre o investimento de realizadores e sua exploração de técnicas visando determinados fins, auxilia no amadurecimento do espectador desprovido de preconceitos, aberto a ver, despindo-lhe da ingenuidade de pensar e pretender o novo, quando de fato está repetindo uma forma já consagrada. A repetição tem os seus méritos. É pela repetição que a criança aprende a falar, forma frases e aos poucos ganha autonomia e começa a pensar por si só. O mesmo vale para a realização audiovisual, aprende-se conhecendo as escolhas alheias. O acesso à história do meio auxilia na percepção de afinidades eletivas em relação a um estilo ou outro. A formação também está calcada em uma série de escolhas, pela adesão ou por seu oposto, pelo interesse ou desinteresse de certas propostas estéticas. O realizador se forma lentamente. A persistência não pode faltar para aquele que deseja se implicar neste campo de criação.

Uma última nota sobre esta opção metodológica de fazer da história do cinema ponto de partida para o realizador precisa ser observada com atenção, a fim de evitarmos pressupostos evolutivos, de julgarmos o cinema do início do século XX como menor e superado. O fato de iniciarmos a redação com experimentos anteriores ao cinema não significa o entendimento de sua história em termos de superação, ou seja, como um caminho de evolução e avanço em termos do estilo: do mais simples ao complexo. Pelo contrário, realizadores como os cineastas russos Dziga Vertov e Serguei Eisenstein, os franceses Jean Epstein e Jean Cocteau, para ficar em poucos exemplos, ainda estão vivos e atuais. Seus filmes do período em que o cinema ainda não tinha o som acoplado à imagem provocam impacto visual e indagações, eles resistiram ao tempo com potência. Houve avanços técnicos, hoje a banda sonora caminha com o som, o filme é mais sensível e as câmeras

cabem em nossas mãos, mas poéticas do início do cinema ainda resistem fortes em termos estéticos. O mergulho em histórias, na história do meio, proverá o leitor de um universo a ser explorado e, esperamos assim produzir o desejo de se fazer, de se experimentar o prazer de aprender uma outra maneira de se ver.

AMOSTRA

AMOSTRA

O desejo de movimento: representações e pesquisas

Neste capítulo apresentamos experiências inaugurais de criação audiovisual, contemplando indícios do desejo humano de reprodução do movimento, anteriores a dispositivos técnicos de apreensão e reprodução dos movimentos do mundo. Assim como o sonho de voar, visitar outros planetas e ir à lua foi anterior à sua concretização material, o desejo de fixação e visualização do movimento também. Experiências paulatinas e não sincrônicas desembocaram na ilusão do deslocamento no espaço visto nos filmes, foram conquistas diversas envolvendo campos de conhecimentos amplos. Entre a ótica, química e mecânica, com sucessivas invenções como lentes, suporte flexível e de substâncias químicas para fixar as imagens, engenhocas para captação e reprodução do movimento acumularam saberes em decorrência da curiosidade de cientistas. Os experimentos de diversos campos do conhecimento acabaram por servir ao desejo de se ver o movimento das imagens.

Os desenhos das cavernas já contemplavam exemplos de representação do deslocamento. Desenhos simulam o movimento. A caça é uma das situações mais correntes, descrita por acontecimentos visuais, que, como em um filme, dispõe cenas sequencialmente sugerindo a mudança de uma situação dada. Desenhos em objetos também procuram alcançar o movimento, como vasos de 550/540 antes de Cristo, nos quais a o cavalo de Troia tem suas pernas duplicadas para descrever o deslocamento do animal. Ao longo dos séculos há registros de uma série de experimentos voltados para a construção do movimento em uma tela. Saltaremos para o século XVII pois, além de encontrarmos vasta literatura sobre o tema, a abundância de aparelhos especialmente voltados à projeção de imagens estabeleceu uma reali-