

**Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual — Mestrado**

**ANÁLISE E DESENVOLVIMENTO DE UMA NARRATIVA FÍLMICA A PARTIR
DO DISCURSO FOTOGRÁFICO: CHRIS MARKER COMO REFERENCIAL.**

Luciana Miranda de Carvalho

Goiânia | GO
2012

**Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual — Mestrado**

**ANÁLISE E DESENVOLVIMENTO DE UMA NARRATIVA FÍLMICA A PARTIR
DO DISCURSO FOTOGRÁFICO: CHRIS MARKER COMO REFERENCIAL.**

Luciana Miranda de Carvalho

Goiânia | GO
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

GPT/BC/UFG

C331a	Carvalho, Luciana Miranda. Análise e desenvolvimento de uma narrativa fílmica a partir do discurso fotográfico [manuscrito] : Chris Marker como referencial / Luciana Miranda de Carvalho. - 2012. 93 f. : il., figs. Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rosa Maria Berardo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2012. Bibliografia. Inclui lista de figuras. 1. Fotofilme. 2. Linguagem cinematográfica. 3. Narrativa imagética. 4. Marker, Chris. I. Título. CDU: 791.63
-------	---

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual — Mestrado

**ANÁLISE E DESENVOLVIMENTO DE UMA NARRATIVA FÍLMICA A PARTIR
DO DISCURSO FOTOGRÁFICO: CHRIS MARKER COMO REFERENCIAL.**

Luciana Miranda de Carvalho

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM CULTURA VISUAL, sob orientação da Prof. Dra. Rosa Maria Berardo.

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ **Dissertação** ☐ **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Luciana Miranda de Carvalho				
E-mail:	prof.lucianamiranda@gmail.com		CPF: 76364224172		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? ☒ Sim ☐ Não					
Vínculo empregatício do autor					
Agência de fomento:					Sigla:
País:	Brasil	UF:	GO	CNPJ:	
Título:	ANÁLISE E DESENVOLVIMENTO DE UMA NARRATIVA FÍLMICA A PARTIR DO DISCURSO FOTOGRÁFICO: CHRIS MARKER COMO REFERENCIAL.				
Palavras-chave:	Fotofilme, Cinematográfica, Narrativa, Chris Marker, Imagem				
Título em outra língua:	ANALYSIS AND DEVELOPMENT OF A FILMIC NARRATIVE FROM DISCOURSE PHOTO: CHRIS MARKER AS REFERENCE.				
Palavras-chave em outra língua:	Photofilm, Film, Narrative, Chris Marker, Image				
Área de concentração:	Artes				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	13/06/2012				
Programa de Pós-Graduação:	Mestrado em Cultura Visual				
Orientador (a):	Dra. Rosa Maria Berardo				

E-mail:	rosa@rosaberardo.com.br
Co-orientador (a):*	
E-mail:	

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [☐] SIM [☒] NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: 13 / 09 / 2012

Assinatura do (a) autor (a)

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Universidade Federal de Goiás Faculdade de Artes Visuais Programa de

Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado

**ANÁLISE E DESENVOLVIMENTO DE UMA NARRATIVA FÍLMICA A PARTIR
DO DISCURSO FOTOGRÁFICO: CHRIS MARKER COMO REFERENCIAL.**

LUCIANA MIRANDA DE CARVALHO

Dissertação defendida em 13 de junho de 2012.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a. Rosa Maria Berardo (FAV | UFG)
Orientadora

Prof. Dr.^a. Leda Guimarães (FAV | UFG)
Membro Interno

Prof. Dr.^a. Maria Luiza Martins de Mendonça (FACOMB | UFG)
Membro Externo

Prof. Dra. Rosana Horio Monteiro (FAV | UFG)
Suplente do Membro Interno

Prof. Dra. Suely Henrique de Aquino Gomes (FACOMB | UFG)
Suplente do Membro Externo

DEDICATÓRIA

Desde criança tive minha mãe como um exemplo de força e persistência para vencer obstáculos da vida. Talvez por eu ter perdido meu pai tão cedo, sempre a tive como um exemplo de vida. Ela me ensinou que tudo o que nos propomos a começar devemos finalizar.

Sendo assim, eu dedico este trabalho a dois personagens essenciais em minha vida: minha mãe: Clauria Consuelo, por ter acreditado em mim e ter me apoiado em todos os momentos deste trabalho; e ao meu marido: Wandré Paschoal, que teve muita paciência comigo e ao mesmo tempo sempre foi meu porto seguro nas horas de fragilidades presentes durante este meu mestrado; e aos meus dois irmãos: Tatiana Miranda e Flávio Filho, que foram sempre me direcionaram palavras de apoio e otimismo e fizeram com que eu não os decepcionassem.

AGRADECIMENTOS

Essa é a parte mais difícil para mim, pois foram muitas pessoas que me deram forças para eu conseguir concluir essa minha dissertação. Tentarei ser breve citando-as nessas poucas linhas que me restam.

Primeiramente quero agradecer ao meu marido Wandré. A barra que ele conseguiu segurar não foi fácil. Sempre paciente e presente. Seu apoio foi fundamental para que eu conseguisse finalizar este trabalho. Nas produções fotográficas para o meu fotofilme, ele sempre esteve presente e muito me ajudou. Sou eternamente grata.

Não tenho como deixar de agradecer aos meus alunos que muito me ajudaram para realizar o trabalho prático desta dissertação. Sou muito grata: Flávia Xavier, que sempre esteve disposta a enfrentar minhas loucuras ao representar a personagem principal; Larissa Ribeiro por emprestar sua voz ao narrar o meu filme; Vivian Côrtes por ter se empenhado no figurino e maquiagem de uma das fases do filme; Juan Medeiros por ter se prontificado a atuar e superar sua gastura com as unhas postiças. Ao Dário também quero agradecer, pois seu conhecimento e disposição muito me ajudou na captação da narração do filme.

Minha querida amiga e irmã de coração: Sandra Paro. De extrema importância para minha vida, e até nessas horas de dificuldade ela me ajudou com sua dedicação e paciência a corrigir meus erros ortográficos e de concordância. Não bastando, ela teve uma contribuição muito importante na minha produção prática: o texto poético da narração. Sou eternamente grata.

Para minha orientadora preferi reservar um parágrafo para este registro. Não tenho palavras para exprimir a gratidão que sinto por ela, pois durante esses anos de mestrado sempre esteve presente para sanar minhas dúvidas que me deixaram sem rumo. Muito aprendi com ela. Com sua paciência dedicou-se, cem por cento, para eu poder desenvolver todo o meu trabalho brilhantemente. Quem dera se todos os discentes pudessem ter ao menos um por cento do aprendizado que tive durante as orientações. Obrigada.

RESUMO

O principal objetivo desta pesquisa é traçar uma linha de raciocínio desde o tempo das primeiras máquinas de reprodução da ilusão de movimento, passando pelo cinema até a década de 1960 onde surgiu o meu objeto de estudo: o curta metragem francês, de ficção, *La Jetée*. A partir de então foi feita uma breve análise técnica sobre a estética fílmica que Chris Marker (o autor do filme) utilizou em sua narrativa. Não deixando de lado uma lista de fotofilmes produzidos no Brasil, para uma melhor contextualização desse tipo de animação de fotografias atualmente. Por fim, foi elaborada na parte prática, uma produção fílmica, utilizando o mesmo suporte que o curta metragem citado acima: fotografias. Esta narrativa audiovisual, do gênero de ficção, tem em sua estrutura uma linguagem cinematográfica

Palavras-chave: Fotofilme, Cinematográfica, Narrativa, Chris Marker, Imagem.

ABSTRACT

The main objective of this research is to trace a line of reasoning since the time of the first machines to reproduce the illusion of movement, through the film until the 1960s where did my object of study: the French short film, fiction, *La Jetée*. From then on it was a brief technical analysis on the a esthetic film that Chris Marker (the author of the film) used in his narrative. Not leaving out a list of photofilmes produced in Brazil for a better contextualization of this type of animation pictures today. Finally, we elaborate on the practice, a movie production, using the same format as that quoted above short film: photographs. This visual narrative, the genre of fiction, has a structure in its cinematic language.

Keywords: Photofilm, Film, Narrative, Chris Marker, Image

SUMÁRIO

ÍNDICE DE FIGURAS	7
INTRODUÇÃO	9
1 NARRATIVAS IMAGÉTICAS E A IMPRESSÃO DE REALIDADE.....	11
1.1 O eixo temporal de uma narrativa fílmica	21
1.2 A narrativa com fotografias	22
1.3 Mas afinal, o que é fotofilme?	23
1.4 O surgimento da animação – um breve relato.....	25
1.5 Impressão de realidade no cinema.....	26
1.6 O olhar, o sentir e o pensar a imagem através da mente fotográfica	30
2 CHRIS MARKER AS CARACTERÍSTICAS FÍLMICAS DE CHRIS MARKER.....	32
2.1 A intenção de Marker em <i>La Jetée</i>	34
2.2 A Narrativa de <i>La Jetée</i>	37
2.2.1 Linguagens cinematográficas utilizadas em <i>La Jetée</i> e <i>Sob as Asas de Uma Fada</i>	38
2.2.1.1 Planos.....	38
2.2.1.1.1 Tipos de planos no cinema.....	39
2.2.1.2 Ponto de vista.....	39
2.2.1.3 Profundidade de campo.....	41
2.2.2 A importância do som na narrativa audiovisual <i>La Jetée</i>	42
2.2.3 A montagem rítmica: característica de Marker	45
2.2.4 Sinopse de <i>La Jetée</i>	45
2.2.5 Ficha técnica do curta metragem <i>La Jeté</i>	46
2.2.6 Análise fílmica contendo uma pequena parte de uma sequência distinta de <i>La Jetée</i>	46
2.2.6.1 O Subterrâneo.....	46
2.3. Produções de fotofilmes no Brasil.....	61
3 METODOLOGIA DE PRODUÇÃO DO FILME SOB AS ASAS DE UMA FADA ..	66
3.1. Critérios que geraram o tema.....	66

3.2. A história do filme Sob as Asas de Uma Fada.....	66
3.3. Perfil da protagonista.....	66
3.4 Justificativa da personagem principal dentro do tema.....	67
3.5. Análise fílmica técnica do curta metragem: Sob as Asas de Uma Fada.....	68
3.5.1 Ficha técnica.....	68
3.5.2 Sinopse.....	69
3.5.3 Resumo.....	69
3.5.4 Em torno do filme.....	70
3.5.5 Conteúdos narrativos das sequências: divisões.....	70
3.5.6 O texto narrativo.....	71
3.5.7 Análise fílmica de: Sob as Asas de Uma Fada.....	72
 CONCLUSÃO.....	89
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	91

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Taumatroscópio.....	13
Figura 2 - Fenaquistoscópio.....	14
Figura 3 – Zootroscópio.....	14
Figura 4 – Emily Reynaud e seu aparelho Praxinoscópio.....	15
Figura 5 – Título original: “Daisy” Cantering, Saddled.....	16
Figura 6 – Zoopraxinoscópio.....	17
Figura 7 – Cinematógrafo.....	18
Figura 8 – Retrato de George Méliès.....	25
Figura 9 – Frame do filme <i>Voyage to the Moon</i> (1902).....	26
Figura 10 – Chris Marker.....	32
Figura 11 – Fotograma do filme <i>La Jetée</i>	34
Figura 21 – Cidade de Paris.....	44
Figura 22 – Imagens do Subterrâneo do filme <i>La jetée</i>	44
Figura 23 - Primeira Imagem da Sequência do Subterrâneo de Paris.....	47
Figura 24 – Fotograma 2	48
Figura 25 – Fotograma 3.....	49
Figura 26 – Fotograma 4.....	50
Figura 27 – Fotograma 5.....	51
Figura 28 – Fotograma 6.....	52
Figura 29 – Fotograma 7.....	53
Figura 30 – Fotograma 8.....	54
Figura 31 – Fotograma 9.....	55
Figura 32 – Fotograma 10.....	56
Figura 33 – Fotograma 11.....	57
Figura 34 – Fotograma 12.....	58
Figura 35 – Fotograma 13.....	59
Figura 36 – Corpo Imagético de <i>La Jetée</i>	60
Frames 1-3 Início dos fotogramas do filme <i>Sob as Asas de Uma Fada</i>	73
Frames 4-6	74
Frames 7-9	74
Frames 10-12	75
Frames 13-15	75

Frames 16-18.....	76
Frames 19-21.....	76
Frames 22-24.....	77
Frames 25-28.....	77
Frames 29-32.....	78
Frames 33-35.....	78
Frames 36-38.....	79
Frames 39-41.....	79
Frames 42-46.....	80
Frames 47-50.....	81
Frames 51-53.....	81
Frames 54-56.....	82
Frames 57-62.....	82
Frames 63-65.....	83
Frames 66-68.....	84
Frames 69-71.....	84
Frames 72-74.....	84
Frames 75-80.....	85
Frames 81-86.....	86
Frames 87-92.....	87
Frames 93-97.....	88
Frames 98-100.....	88

INTRODUÇÃO

A proposta deste trabalho é traçar linhas de raciocínios sobre as possibilidades de gerar uma poética a partir de uma narrativa visual tendo como suporte imagens fotográficas. Em seguida, será construído um curta metragem, com fotografias como suporte imagético, dentro da linha de pesquisa das poéticas visuais.

Uma narrativa visual construída com imagens fotográficas é um tipo de representação da poética visual. Esta forma de expressão imagética, expressada por fotografias, conta uma história por meio de um aparato tecnológico para colocar em sequência uma série de imagens. Estas são trabalhadas em uma ilha de edição, sendo exploradas algumas linguagens cinematográficas.

A imagem fotográfica tem um papel de extrema importância dentro da cultura visual. Além de ser de caráter científico, a fotografia viabiliza a transmissão de mensagens através dos elementos que a compõe e, ao mesmo tempo, dialoga com o receptor.

Vários movimentos artísticos colaboraram para o desenvolvimento de novas linguagens visuais no cinema. Sendo assim, a narrativa visual, a partir de imagens fotográficas, conquistou seu espaço como forma de produção imagética cinematográfica, onde nesta pesquisa será tratada como fotofilme, por ser um tipo de animação de fotografias.

Esta pesquisa também tem como objetivo analisar o ponto de vista dos teóricos abordados no decorrer do *corpus* teórico. Eles explanam desde a história dos primeiros aparelhos de ilusão de movimento até as linguagens cinematográficas aplicadas no cinema.

O primeiro capítulo aborda a ontologia da fotografia como forma de representação do mundo. Seguindo a linha cronológica, uma breve história sobre a transição da câmera fotográfica para os primeiros aparelhos construídos para reproduzir imagens em movimento. Esses aparelhos proporcionavam ao espectador a ilusão de ótica através da persistência retiniana. Em seguida, Eadweard Muybridge abre as portas para a captação de imagens em sequência, e reprodução das mesmas em movimento, o cinema, dentre eles o foto romance que é o estilo do objeto de estudo deste trabalho, o curta metragem francês *La Jetée* de Chris Marker datado de 1962.

Como estamos falando de cinema francês, a exposição verbal da trajetória dos movimentos cinematográficos faz entender o contexto da época em que *La Jetée* foi produzido. Em específico, a abordagem vai do impressionismo francês até a *Nouvelle Vague*.

Outro assunto de extrema importância no primeiro capítulo é a abordagem sobre o eixo temporal em uma narrativa visual. Este estudo direciona especificamente para os diferentes tempos existentes em um filme. Em seguida, de forma sucinta, o *studium* e o *punctum* de Roland Barthes é colocado como ponto de uma breve discussão sobre a memória presente em uma imagem fotográfica.

Em seguida, foi feito um estudo sobre a impressão de realidade causada no receptor de uma narrativa visual. Neste momento, foi construída uma reflexão sobre alguns aspectos relacionados à causa e efeito da narrativa fílmica cinematográfica em relação ao espectador.

No segundo capítulo, é feito um levantamento sobre o cineasta Chris Marker e seu curta metragem em questão. É de suma importância desvendar o contexto histórico do autor na época em que produziu seu curta metragem, pois isso contribui para o desenvolvimento da análise fílmica de alguns fotogramas de *La Jetée*.

Após uma desconstrução da narrativa fílmica de *La Jetée*, segue a análise de uma pequena sequência de imagens, de caráter técnico. Após essa etapa, com todas as informações em mãos, a proposta é fazer uma produção poética tendo a obra de Chris Marker como modelo estético. Os fotogramas escolhidos mostram o subterrâneo da cidade de Paris, logo após a Terceira Guerra Mundial. Lembrando que *La Jetée* é um filme de ficção. Essas imagens fotográficas trabalham o pictorialismo do Barroco. Marker trabalha o tema memória em seu filme, mas este não é o foco da produção prática do capítulo seguinte.

No terceiro capítulo, além das notas sobre a produção da parte prática, é apresentada uma análise fílmica, de teor técnico, sobre o curta metragem realizado para esta pesquisa. Este, é do gênero de ficção, tem fotografias preto e branco como suporte e é constituído de uma linguagem cinematográfica aplicada a esse tipo de filme.

1 NARRATIVAS IMAGÉTICAS E A IMPRESSÃO DE REALIDADE

Com o advento da fotografia, a pintura foi conduzida para sua libertação em relação àquela fixação pela representação do real. No início do século XIX, a fotografia foi muito questionada quanto ao seu conteúdo: era de cunho artístico ou não? Por apresentar uma imagem produzida por uma câmera, os debates eram sobre até que ponto essa produção fotográfica poderia ser analisada como uma obra de arte. Em virtude disso, a comparação da fotografia com a pintura, neste período, levou a outro pensamento: o de que a pintura teria chegado ao seu fim.

A fotografia, ao redimir o barroco, liberou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo, em vão, por nos iludir, e esta ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, a obsessão de realismo (BAZIN, 1975, p. 14).

O que diferenciava a pintura da fotografia ao longo do século XIX era que a primeira proporcionava uma cópia do real e a segunda a representação do real. E assim sucedeu na transição para o século XX, dentro do contexto modernista, em que a fotografia foi aprimorando-se de acordo com o desenvolvimento tecnológico.

Segundo Bazin (1975), a fotografia tem suas funções distintas em relação à pintura. Enquanto a primeira consta do caráter documental e técnico, a segunda é mais artística e subjetiva. Mas também não se detém somente nessas duas classificações.

Para complementar esse raciocínio, Santaella e Nöth (2001) debatem sobre a produção da imagem no livro “Imagem – Cognição, semiótica, mídia” o que classificam sobre “os três paradigmas da imagem”. São eles: a imagem pré-fotográfica, a fotográfica e a pós-fotográfica.

[...] o paradigma da imagem pré-fotográfica está para o imaginário, assim como o fotográfico está para o real e o pós-fotográfico está para o simbólico. As imagens pré-fotográficas lidam diretamente com a habilidade manual de representar ou criar formas sobre uma superfície plana, não existindo necessariamente um compromisso com a realidade. A fotografia é uma forma de capturar um determinado momento do mundo e espaço real e converter a imagem capturada em duas dimensões. Por conta disto, a imagem fotográfica é considerada uma representação fiel da realidade. Por fim, temos a imagem pós-fotográfica, que tenta simular a realidade através de processos digitais. Mesmo em imagens digitais hiper-realistas, a mesma é construída de forma a ressaltar as qualidades desejadas pelo produtor da mesma. (SANTAELLA, NÖTH, 2001, p. 187).

O primeiro paradigma refere-se a todas as imagens artesanais, produzidas manualmente sem a interferência de equipamentos técnicos, em que o artista mostra, através da bi ou tridimensionalidade, o que vê ou idealiza.

No segundo paradigma, os aparatos mecânicos são essenciais para se produzir uma imagem. Neste momento, entre o homem e o objeto a ser reproduzido há um equipamento para a captação de sua imagem, seja ele fotográfico, cinematográfico ou videográfico.

O terceiro paradigma abrange as imagens infográficas ou as consideradas sintéticas e híbridas. Estas são geradas dentro de um equipamento tecnológico e visualizadas por telas digitais.

Ao falar de imagens, não se pode deixar de abordar o início dos aparelhos datados do pré cinema. Para isso, a persistência retiniana é um fator que foi descoberto nos estudos dos primeiros objetos que produziam a ilusão de ótica até os tempos atuais.

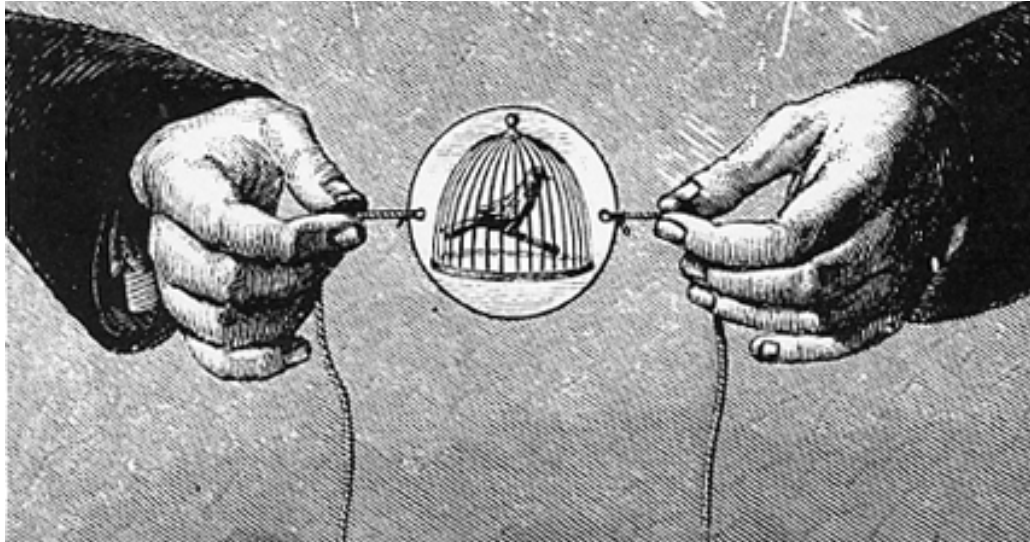
A persistência retiniana consiste na retenção de uma imagem que acabou de ser projetada, enquanto o olho humano capta a próxima imagem e a apreende para a imagem seguinte e assim sucessivamente. Isso se faz em frações de segundos quando as imagens são lançadas em uma velocidade rápida. Desse modo, dá a ilusão de ótica quando duas imagens são percebidas como uma só.

O cérebro precisa de um tempo para a percepção da imagem captada pelo olho. São dois tempos diferentes para a apreensão de uma única imagem.² Para isso, há a necessidade de ter um espaço neutro entre as duas imagens captadas pelos olhos.

Em 1825, foi inventado um dos primeiros aparelhos de ilusão de ótica, o Taumatroscópio. Este objeto nada mais é que um disco de papel com uma imagens diferentes impressas de cada lado. Nas duas extremidades, têm dois cordões para serem manuseados. Ele (**Figura 1**) funciona da seguinte maneira: ao girar, ao mesmo tempo e para o mesmo lado, os dois cordões simultaneamente, tem-se a impressão de que as duas imagens são uma só.

² Segundo Joly (1996) diz que a imagem “[...] indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece”. (JOLY, 1996, p.13).

Figura 1 – Taumatroscópio



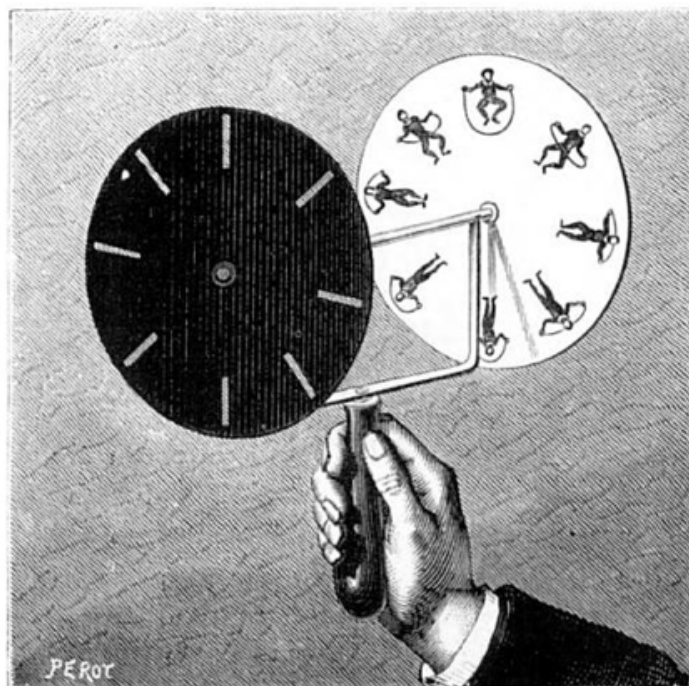
Fonte: http://education.eastmanhouse.org/discover/kits/picture_detail.php?id=3&page=4

Entre os anos de 1828 e 1832 surgiu outro objeto de ilusão de ótica, o Fenaquistoscópio. Este era formado por dois discos de papelão, porém colocados paralelamente, um em frente ao outro, sobre uma base com um eixo em comum que os seguravam.

O primeiro disco era o que ficava mais próximo do espectador e nele continha somente fendas vazadas. Já no segundo disco, as imagens eram fixadas, e estas variavam em somente alguns detalhes para serem percebidos quando eram giradas.

Os dois discos tinham que ser girados ao mesmo tempo, sendo que o primeiro no sentido anti-horário, e o segundo no sentido horário. O espectador posicionava-se em frente às fendas e fixava seu olhar nas imagens do segundo disco. Logo, a impressão que as imagens passavam, era a de que estavam em movimento (**Figura 2**).

Figura 2 - Fenaquistoscópio (1828-1832)



Fonte: (BERNARDO, 2007, p.386)

Em 1834, o Zootroscópio deu continuidade nos estudos relacionados às imagens em movimento. Sua estrutura era uma cúpula com fendas nas verticais, colocadas em paralelo e no seu interior, intercalando com esses orifícios, onde se localizavam as imagens. Logo, quando o espectador colocava-se diante desse aparelho e girava-o, no sentido horário ou anti-horário, através das fendas via-se as imagens simuladas em movimento (**Figura 3**).

Figura 3 – Zootroscópio (1834)



Fonte: <http://www.chambel.net/?p=143>

Alguns anos mais tarde, exatamente em 1877, foi inventado o Praxinoscópio. Este tinha a mesma estrutura do Zoetópio, só que com um conjunto de espelhos colocados em seu interior. Agora, o espectador, para visualizar as imagens, bastava direcionar seu olhar para esses espelhos, e logo se notava as mesmas refletidas em movimento (**Figura 4**).

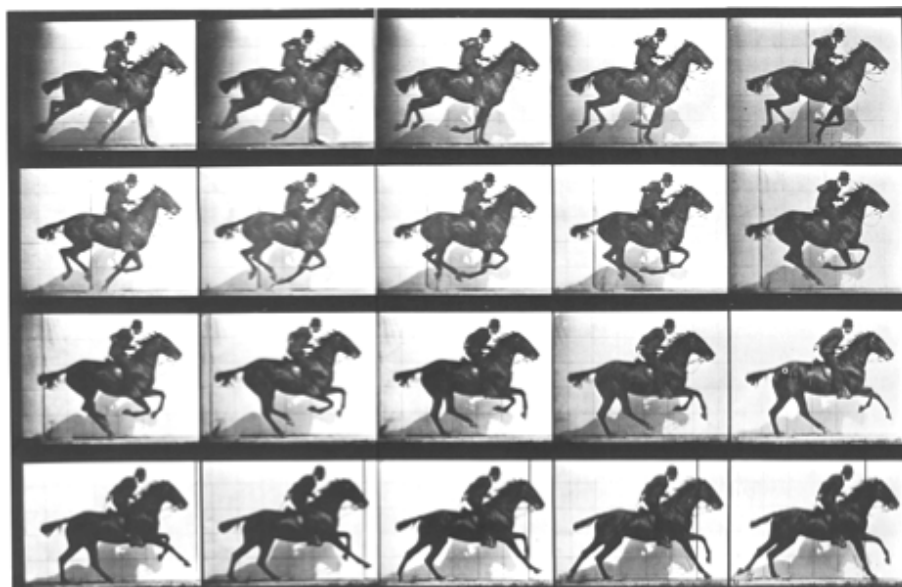
Figura 4 – Emily Reynaud e seu aparelho Praxinoscópio



Fonte: (BARBOSA JÚNIOR, 2005, p. 36).

Seguindo a linha cronológica do estudo do movimento no cinema, sabe-se que desde a Idade Média o homem tentava representar o movimento através de imagens, mas somente no ano de 1878, o fotógrafo Eadweard Muybridge consegue mostrá-lo em uma série de imagens sobre a evolução do galope de um cavalo (**Figura 5**).

Figura 5 – Título original: “Daisy” Cantering, Saddled.



Fonte: (MUYBRIDGE, 1985, p. 18).

Segundo Busselle (1977), estas imagens de Muybridge foram feitas para servir de prova para o resultado de uma aposta feita em 1887 entre o governador da Califórnia, Leland Stanford e seu amigo Frederick MacCrellish. Um deles não aceitava a ideia de que um cavalo ao correr poderia ficar com as quatro patas no ar. Logo, para acabar com essa dúvida, Stanford pediu a Muybridge que descobrisse se essa hipótese das quatro patas no ar seria verdadeira.

Foi dessa forma que nasceu um sério estudo sobre fotografia sequencial, que ao ser analisada linearmente, notou-se o movimento do objeto retratado fragmentado em vários fotogramas.

O aparelho que registrou essa sequência³ ilustrada na **Figura 5** foi o Zoopraxinoscópio, que reproduz as imagens registradas por este mesmo aparelho (**Figura 6**).

³ Um conceito de sequência de Julier e Marie (2009), “um conjunto de planos que apresenta uma unidade especial, temporal, espaço temporal, narrativa (a unidade da ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns). O número de planos não é um bom critério, especialmente pela existência de planos sequências (sequências compostas de um único plano)” (JULIER e MARIE, 2009, p.42).

Figura 6 – Zoopraxinoscópio



Fonte: http://kinodinamico.files.wordpress.com/2010/08/1878_zoopraxiscope1.jpg

Para a confirmação das suspeitas sobre as patas do cavalo em movimento, foram utilizadas 24 câmeras com obturadores eletromagnéticos juntamente com um circuito elétrico para que acontecessem os disparos. Desde então, Muybridge continuou com seus estudos sobre imagem em movimento, até o fim de sua carreira.

Na década de 1890, o cinema foi apresentado ao mundo pelos irmãos Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière. Eles inventaram um tipo de câmera fotográfica que conseguia captar várias imagens por segundos e, também reproduzi-las, o cinematógrafo (**Figura 7**). Este aparelho projetava as imagens captadas na velocidade de dezesseis quadros por segundo. Isso dava a ilusão do movimento perante os olhos de quem assistia às projeções.

Deu-se então, o início do cinema de animação através dos estudos das imagens em movimento desde a captação, até sua reprodução.

Figura 7 – Cinematógrafo



Fonte: <http://www.brasil.gov.br/imagens/linha-do-tempo-dinema/1895-cinematografo/view>

Vários outros aparatos mecânicos foram inventados para o estudo da imagem em movimento. Porém, o breve histórico descrito acima basta para partir a um ponto primordial no cinema: os tipos de narrativas. Nota-se também que todos os aparatos tecnológicos que fazem parte da história do cinema foram de cunho científico e artístico.

A história da invenção técnica do cinema não abrange apenas pesquisas científicas de laboratório ou investimentos na área industrial, mas também um universo mais exótico, onde se incluem ainda o mediunismo, a fantasmagoria (as projeções de fantasmas de um Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculos de massa (os prestidigitadores de feiras e quermesses, o teatro óptico de Teynaud), os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo charlatães de todas as espécies. [...] Portanto o que fica reprimido na grande maioria dos discursos históricos sobre o cinema é o que a sociedade reprimiu na própria história do cinema: o devir do mundo dos sonhos, o afloramento do fantasma, a emergência do imaginário e o que ele tem de gratuito, excêntrico e desejante, tudo isso, enfim, que constitui o mesmo motor do movimento visível que conduz ao cinema. (MACHADO, 1997, p. 15).

O estilo que foi um tipo de resultado das experiências, do registro de imagens em sequência de Muybridge, juntamente com outros artistas foi o foto-romance surgido no início do século XIX.

Na década de 1940, as revistas editavam o cine romance, em que o cinema era representado pelos materiais impressos com histórias em quadrinhos.

Nesta fase, a combinação de ilustrações de cenas com os textos formavam uma narrativa visual.

Manini (1998), diz que “[...] o cinema, ele mesmo, nada mais é que uma série de sequências fotográficas. Esta sua estruturação explica porque a roteirização do Foto-Romance é basicamente cinematográfica.” (MANINI, 1998, p. 245). Seguindo essa linha de raciocínio, o fotofilme é um filme construído com fotografias estáticas, colocadas em uma sequência lógica. Logo, pode-se dizer que fotofilme é cinema.

Este tipo de poética foi muito explorada na mídia impressa das décadas de 40/50, mas o artista francês Chris Marker foi além e usufruiu dessa linguagem em seu curta metragem *La Jetée*. Essa produção fílmica de Marker apresenta imagens traduzidas poeticamente através de fotografias preto e branco.

Alguns anos depois, em 1947, surgiu na Itália a fotonovela com um gênero voltado para o sentimentalismo. Completou-se, a partir desta data, as narrativas da literatura visual. E é nesta construção visual que o fotofilme *La Jetée*, será explanado no capítulo seguinte desta dissertação, herda as linguagens de seus precedentes: foto romance, cine romance e fotonovela.

Um marco na história do cinema foi que, no ano de 1959 surgiu um movimento muito importante, a *Nouvelle Vague*.

Outro momento de ruptura que colaborou para a construção do cinema atual é a *nouvelle vague*. O cinema francês dos anos 50 reduzia-se ao chamado ‘cinema de qualidade’, comercial, acadêmico e prestigiado: competentes artesãos dirigiam competentes atores e aplicavam regras para narrar histórias absolutamente previsíveis em filmes onerosos. Um grupo de jovens proveniente da crítica e não da produção rompe a situação no fim dos anos 50 (BERNADET, 2004, p. 96).

A *Nouvelle Vague*, que tem seu significado ao pé da letra, “nova onda”, surgiu na França como um tipo de movimento cinematográfico e sua proposta era de quebrar regras do fazer cinema tradicional academicista, o que até então vinha acontecendo no cinema francês. Esta nova forma de produção cinematográfica usufruiu da miscigenação entre diversos estilos.

Diferentemente do neo-realismo, a *nouvelle vague* volta-se pouco para a situação social francesa, ignora que a França está mergulhada numa guerra colonial contra a Argélia e interessa-se pelas questões existenciais de seus personagens. A grande maioria destes filmes foram eliminados pelos circuitos comerciais (BERNADET, 2004, p. 96).

Este novo movimento cinematográfico é a inter-relação da vanguarda francesa dos anos 1920 com o cinema moderno. Isso aconteceu dentro do período impressionista francês, sendo este um estilo com tendências experimentalistas.

Mascarello (2006) em seus estudos acrescenta que as produções cinematográficas do impressionismo francês “privilegiaram um enfoque mais subjetivo, sempre explorando o universo interior e psicológico dos personagens”. (MASCARELLO, 2006, p. 103).

Dentro do período impressionista francês surge o “cinema de autor”. Desde então, com o rompimento do modo tradicionalista de se “fazer cinema”, novas linguagens foram sendo adaptadas. Logo, a liberdade de expressão era registrada nas películas de jovens cineastas. O estilo dessa nova forma de “fazer cinema” tem como propósito mesclar as imagens com a narração.

Outro foco importante do cinema autoral é a expressão pessoal que o cineasta passou a imprimir em suas produções imagéticas. O que interessava naquele momento era a subjetividade na mensagem do filme.

De forma semelhante, existia o estilo cinema-verdade, em que as pessoas ficavam em frente à câmera e posicionadas frontalmente, davam depoimentos ou até mesmo respondiam perguntas em forma de diálogo com o cineasta.

O cinema verdade está ligado ao gênero documentário por sua ideologia herdada do gênero drama e do docudrama. Segundo Dancyger (2007), “o cinema-verdade funcionava sem sequências encenadas e sem som artificial, incluindo a música, o material bruto transformou-se na base, tanto para a continuidade quanto para a ênfase” (DANCYGER, 2007, p. 129).

Traduzindo de forma clara, as filmagens eram feitas sem tripés, com iluminações naturais e sem músicas, o mais natural possível. A esse tipo de linguagem deu-se o nome de Dogma que gerou o manifesto Dogma 95, agora menos comercial e mais realista. Este movimento consistiu pelos cineastas dinamarqueses Thomas Vinterberg e Lars von Trier que se uniram contra a indústria do cinema lançaram um manifesto contendo um conjunto de regras de se fazer um filme próximo de uma “realidade existencial”, que ao mesmo tempo contrapunha os efeitos ilusórios do cinema realizado pelos EUA. As regras fazem com que os filmes deste movimento cinematográfico tenham uma produção barateada e com temas

polêmicos que refletem mazelas da sociedade, mas não fogem de uma estrutura narrativa como os filmes de EUA.

1.1 O eixo temporal de uma narrativa fílmica

Primeiramente, entende-se por narrativa a forma de um discurso verbal e/ou não verbal. Neste texto, será abordada a narrativa audiovisual. Trata-se de uma história contada, de certa forma com imagens, que transmitirá uma mensagem a ser decodificada por quem a receber. Esse conjunto de acontecimentos, expostos em forma de imagens cadenciadas em uma narrativa, é construído e até mesmo distribuído em determinados espaços temporais.

Estes espaços temporais, também chamados de “eixos temporais”, referem-se ao passado e presente, que estão intrínsecos em uma imagem.

Ao fim e ao cabo, se a narrativa se opõe ao ‘mundo real’, é porque ela forma um todo (‘aquilo que tem começo, meio e fim’, segundo Aristóteles), este todo sendo coincidente com o texto fílmico concebido, como uma unidade de discurso [...] atualizada, efetiva. (GAUDREAU, 2009, p. 32).

Quando se fala do tempo no passado em uma imagem, leva-se em conta a fotografia e o momento instantâneo do disparo do obturador⁴, da câmera, ao registrar o objeto naquele determinado ambiente retratado. Logo, ele (o objeto) estava lá. Esta é a prova de que o tempo é representado pelo obturador da câmera, onde este congelou frações de segundos de forma mimética.

A foto se torna assim um congelamento no congelamento: entre ela e o filme do qual surge, dois tempos, inextricavelmente, sempre se misturam, mas nunca se confundem. Nisso, a foto tem o privilégio sobre todos os efeitos por meio dos quais o espectador de cinema, esse espectador apressado, torna-se também um espectador pensativo. (BELLOUR, 1999, p. 93).

Referindo-se à imagem fixa, Barthes (1984), aponta que “a fotografia não rememora o passado [...]. O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que, o que vejo de fato existiu.” (BARTHES, 1984, p. 123).

⁴ Camargos (1997) diz que o obturador é um dispositivo que “controla a velocidade da exposição, ou o tempo de exposição do filme à luz”. (CAMARGOS, 1997, p.p. 119-120).

O tempo presente refere-se ao cinema, pois a imagem que está sendo exibida naquele momento faz-se “presente”. Em se tratando de um filme, o ato registrado refere-se ao passado e, ao exibi-lo em uma tela, remete-se ao presente, ao agora. Isso é o que acontece no cinema, pois o eixo temporal entre passado e presente faz parte deste tipo de mídia visual.

Na imagem cinematográfica, o tempo é ilusório; diferentemente da imagem fixa, a fotográfica, onde este eixo temporal é uma forma de representação já explanada anteriormente. Santaella e Nöth (2001), partem da idéia de que “o tempo só pode agir entre as imagens, mas não nos interiores da imagem.” (SANTAELLA e NÖTH, 2001, p.94).

Uma narração visual é constituída com início, meio e fim, mesmo que este final seja uma conclusão suspensa ou até mesmo intrínseca. Ao finalizar desta forma, o espectador trabalha sua imaginação para construir seu desfecho. Estas extremidades início/fim carregam uma sequência temporal.

Eisenstein não pára de lembrar que a montagem é o todo do filme. Mas por que o todo é justamente o objeto da montagem? Do começo ao fim de um filme, algo muda, algo mudou. Entretanto, este todo que muda, este tempo ou esta duração, parece poder ser apreendido só indiretamente, em relação as imagens-movimento que o exprlmem. [...] A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo. (DELEUZE, 1983, p.p. 38-39).

Martin (2003) referiu-se ao tempo que ainda pode ser trabalhado na montagem de um filme, àquele tempo relacionado à duração do filme durante sua projeção: o diegético⁵ da história e o da percepção, que estão relacionados à impressão que o espectador terá ao ver o filme. Nesta última etapa de tempo, sentimentos surgirão por parte de quem assiste a trama.

1.2 A narrativa com fotografias

Roland Barthes (1984) em seu livro, *A Câmara Clara*, defende a tese de que a fotografia contém dois elementos específicos que fazem parte da composição visual: o *studium* e o *punctum*. O primeiro refere-se aos elementos que compõem a imagem e o que eles, enquanto assunto, causam impressões ao espectador de

⁵ Termo proveniente de Diegese. Segundo Vanoye (2008) “o termo diegese, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais amplo), designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou “pós-supõe”), em todo caso, que lhe é associado.” (VANOYE, 2006, p. 40).

acordo com o seu repertório cultural. Já o segundo, transporta para além da imagem e exterioriza o elemento visual que consegue causar certo incômodo para o leitor da mesma; além de ter o poder de dialogar com quem analisa a imagem naquele momento, fazendo com que o objeto fotografado de uma imagem não seja de cunho duvidoso, esteve realmente ali, mas não está mais. Logo, o tempo é registrado na imagem como passado.

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem – escolhida e refletida – de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: é pois o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente (KOSSOY, 2001, p. 156).

Ao analisar o que Kossoy (2001) disse acima, o tempo também faz alusão à memória em uma narrativa visual, pois pertence a esse eixo temporal. Esta memória está presente na fotografia através do ato fotográfico, e também faz do retratado um acontecimento do passado. Logo, essas duas linhas que antes eram paralelas, agora divergem para o mesmo ponto: a memória da imagem.

Rememorando Barthes em seu livro *A Câmara Clara*, que explana sobre a memória na fotografia, o autor nomeou-a com “isso foi”, pois o que foi fotografado pertence ao passado, podendo este ser lembrado ao contemplá-la, afirmando assim, que o que está na imagem realmente existiu.

1.3 Mas afinal, o que é fotofilme?

Fotofilme nada mais é que um filme de animação com fotografias, analógicas, digitalizadas (escaneadas), filmadas ou digitais (produzidas em câmeras digitais).

Sabemos que o cinema é constituído, em sua essência, por fotografias que, colocadas em sequência em um ritmo rápido, ganham vida, são animadas pelo toque mágico do movimento contínuo, que se contrapõe frontalmente à estaticidade do instantâneo fotográfico. Todo tipo de cinema é, portanto, animação de fotografias, no sentido lato da palavra. [...]. A chamada técnica de “animação de fotografias” consiste em partir de um material fotográfico para criar um filme (por isso, o nome fotofilme), dando vida às imagens não mais através da ilusão de movimento contínuo, mas com o uso de um tempo forçosamente artificial, cindido. Quando a captação de imagens é feita com uma câmera fotográfica em vez de uma filmadora, a representação do tempo fica limitada pela velocidade de captura. Não há mimese temporal, o tempo não desliza sem atritos, como nos 24 quadros por segundo que formam a imagem cinematográfica. (ELIAS, 2009, p. 153).

Um filme de animação é feito quadro a quadro, e o fotofilme não é diferente. Existem diferentes estilos distintos de animações que utilizam imagens fotográficas. Por exemplo, o *stop motion* que ao pé da letra significa movimento parado. Logo, *stop motion* é o nome da técnica de animação de fotografias ou ilustrações onde cria-se uma visualização de movimento. Este tipo pode ser dividido em duas partes: *claymotion*⁶ e *pixilation*⁷.

O *stop motion* é constituído de fotografias feitas de pequenos movimentos produzidos pelas construções visuais. O *claymotion* tem como suporte do que será animado, massinhas de modelar. Já o *pixilation* é a animação feita com fotos de pessoas ou objetos, cujos movimentos são fotografados separadamente e unidos posteriormente.

O fotofilme é uma animação de fotografias, mas a temporalidade das imagens deste tipo de produção visual se dá através da intenção do autor, em passar a história. O tempo de permanência das imagens na tela tem uma grande variação. Já no *stop motion* tradicional as imagens se mostram na tela rapidamente e seus espaços de tempo são iguais, do início ao fim.

A chamada técnica de “animação de fotografias”⁹³ consiste em partir de um material fotográfico para criar um filme (por isso, o nome fotofilme), dando vida às imagens não mais através da ilusão de movimento contínuo, mas com o uso de um tempo forçosamente artificial, cindido. Quando a captação de imagens é feita com uma câmera fotográfica em vez de uma filmadora, a representação do tempo fica limitada pela velocidade de captura. Não há mimese temporal, o tempo não desliza sem atritos, como nos 24 quadros por segundo que formam a imagem cinematográfica. Esse tipo de técnica se aproxima da animação pelo fato de também ser concebida quadro a quadro, imagem por imagem. (ELIAS, 2009, p. 153).

A fotografia e o cinema têm distinções bem lineares, e Elias (2009) construiu uma linha de raciocínio sobre suas particularidades de forma sucinta quando diz que “cinema e fotografia têm diferenças bastante nítidas e existências autônomas”. Logo, dentro de sua teoria, o cinema é um “vir a ser” constante e sem pausas que “absorve o espectador em seu fluxo temporal”. Já a fotografia tem seu “instante petrificado, a morte eternizada, o passado, a ausência” em sua composição. (ELIAS, 2009, p. 154).

⁶ É a técnica de animação de objetos e/ou personagens feitos com massa de modelar.

⁷ Manipulação de objetos e pessoas para criar a sensação de movimento. (CAMARA, 2005, p. 11).

1.4. O surgimento da animação – um breve relato

Juntamente com o desenvolvimento da técnica de animação de desenhos, alguns artistas desta área foram além e pesquisaram outras maneiras de dar movimento ao cinema.

Um exemplo disso foi o ilusionista Georges Méliès (1861-1938) (**Figura 8**) que introduziu efeitos especiais em suas produções fílmicas.

Figura 8 – Retrato de George Méliès



Fonte: <http://georgemelies.com/>

[...] processo conhecido como substituição *substituição por parada da ação*. Esse processo (o primeiro passo para a verdadeira animação vai dar origem a um gênero de filme que se confunde com a própria natureza do cinema como espetáculo potencialmente ilusionista: o *trickfilm* (filme de efeitos), do qual o cineasta francês Georges Méliès foi o grande precursor. Para ele, o cinema se constituía num espetáculo de magia e, para tanto, tirava proveito de todas as trucagens ao seu alcance. (BARBOSA JÚNIOR, 2005, p. 41).

Como prova dessa busca de Méliès pela animação, seu filme *Voyage to the Moon* (Viagem para a lua) de 1902, segue como precursor nessa categoria. Esta produção é constituída de vários efeitos especiais dos objetos e atores. Este foi o primeiro filme a utilizar um pouco do *stop motion*. (**Figura 9**)

Figura 9 – Frame do filme *Voyage to the Moon* (1902)



Fonte: <http://www.cinefis.com.br/le-voyage-dans-la-lune/filme/8780>

A partir de então inúmeros filmes foram produzidos como experimentos para novas descobertas, não só por Méliès como também, por outros grandes nomes da animação.

1.5 Impressão de realidade no cinema

A identificação com o conteúdo verbal e não verbal que está sendo transmitido em um filme pode tornar-se uma boa arma persuasiva em relação ao público. Pois, a impressão de realidade que o espectador pode ter diante de um filme cinematográfico é ter a sensação de que a trama narrada é mais próxima ao real.

A credibilidade do receptor de uma mensagem, seja ela imagética e/ou textual, pode ser um fator sentimental. Ela pode fazer com que o público se interesse mais pelo filme que está sendo exibido. A familiaridade e a afetividade são armas poderosas quando bem trabalhadas nos roteiros cinematográficos, pois elas

passam um certo tipo de realidade para o receptor. No momento em que as imagens estão sendo transmitidas, o espectador pode vir passar a ter uma certa crença limitada de realidade vinda de seu universo imaginário.

[...] o campo (e o produto) da imaginação, entendida como faculdade criativa. A palavra, praticamente, é então empregada como sinônimo de “fictício”, “inventado” e oposta a real. Nesse sentido, a diegese de uma obra de ficção é um mundo imaginário. (AUMONT, 2006, p.p. 164-165).

Seguindo a linha de raciocínio, Metz adiciona uma informação importante sobre a impressão de realidade, onde diz que o espectador tem ao ver um filme é diferente da percepção do que é real. A primeira é dada pelo movimento das imagens em uma narrativa visual e a segunda refere-se aos elementos visuais representados nas cenas.

Uma reprodução bastante convincente desencadeia no espectador fenômenos de participação – participação ao mesmo tempo afetiva e perceptiva – que contribuem para conferir realidade à cópia. Nesta perspectiva, devemos nos perguntar por que a impressão de realidade é tão mais forte diante de um filme que de uma fotografia (METZ, 1972, p. 19).

A realidade em um filme, cuja narrativa visual é baseada em fotografias *still*⁸, é retratada através dos elementos visuais que estiveram naquele determinado tempo e lugar durante o pré-fotográfico. Ou seja, o que foi registrado realmente ocorreu daquela forma e naquele espaço físico, só que agora presos em um suporte físico ou digital. Por outro lado, até que ponto a realidade de uma fotografia é exatamente comprovada? Leite (2003) ainda diz que “o filme é antes de tudo a soma de técnicas e de linguagem que tem como produto uma versão da realidade”. (LEITE, 2003, p.15).

Não se pode esquecer que a imaginação também pode completar o entendimento de uma narrativa visual. Para que isso aconteça, o universo pessoal de cada ser humano ajuda-o a imergir em seu repertório cultural, gerando construções subjetivas direcionadas para seus interesses. Por exemplo: duas pessoas ao assistir um filme podem ter uma apreensão distinta e entendê-lo de formas diferentes, pois o universo cultural desses espectadores são distintos.

⁸ Fotografia de cena.

Metz (1972) em seu livro *A Significação no Cinema* aborda sobre a teoria de que o espectador “não apreende um ter-sido-aqui” como na fotografia, “mas um “ser-aqui vivo” no caso do cinema. Isso acontece devido ao movimento que promove a interação do espectador com o que está sendo visto, gerando assim, uma proximidade com os fatos que estão sendo narrados. Logo, o receptor da mensagem projeta-se no filme que está assistindo, ou até mesmo passa a viver o personagem e a história.

Quando o espectador assiste a um filme, seu imaginário ajuda-o a projetar-se nas imagens, e ao mesmo tempo dialoga com seus conflitos pessoais que geram identificações dele com a narrativa visual.

A impressão de realidade em um filme tem sua concepção feita com fotografias. Estas são colocadas em uma sequência lógica para narrar uma história, o movimento construído durante a edição dessas imagens.

A linguagem cinematográfica aplicada à narrativa visual, feita com imagens estáticas, faz com que os elementos que dão vida às cenas constituam os movimentos de câmera, enquadramentos⁹, recortes, profundidade de campo (área de nitidez da imagem), transições¹⁰ dentre outros.

Muitos questionamentos sobre a impressão de realidade ainda são levantados segundo a visão baziniana, onde tudo o que existe pode ser expressado através de um meio visual. Contudo, o ser humano vem trabalhando para permanecer representado no tempo e espaço através da memória. Bazin (1991) complementa: “o que conta não é mais a sobrevivência do homem em si, em escala mais ampla, a criação de um universo ideal à imagem do real, dotado de destino temporal autônomo”. (BAZIN, 1991, p.122).

Traçando uma linha de raciocínio baziniana, dentro do conceito da impressão de realidade, é permitido construir um pensamento em que o realismo pode agregar valores ao gênero de ficção em um filme. Mas, para que isso proceda é necessário que o receptor não deixe de dissociar o que é real do que é mostrado em uma narrativa visual cinematográfica.

⁹ A noção de quadro (moldura) era familiar à pintura, e a fotografia a havia prolongado, notadamente tornando manifesta a relação entre o quadro do instantâneo e o olhar (do fotógrafo) que a foto traduz. Mas as palavras “enquadrar” e “enquadramento” apareceram com o cinema, para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto e um certo ângulo. [...] (AUMONT, 2006, p. 98).

¹⁰ Campos (2007) diz que uma transição é a “passagem de um incidente a outro. Num sentido mais largo, passagem de uma cena, fala ou ponto de foco a outro”. (CAMPOS, 2007, p. 393).

A realidade imaginária proporcionada por um filme é criada pelo cineasta, sendo que este usufrui de elementos do mundo real para representar uma história. Fato é, que o público vivencia a história de um filme ao vê-lo. E isso nada mais é que uma representação do mundo pelas lentes de uma segunda pessoa, o cineasta. Essa impressão de realidade, por parte do receptor em relação a uma narrativa fílmica é iniciada quando o filme é reestruturado em uma ilha de edição.

O autor da imagem, espectador do mundo, imprime e exprime uma forma àquilo que vê e sente do ambiente que o rodeia e da experiência vivida. O espectador da imagem, por sua vez, dá forma a essa imagem, um misto de induções e de projeções. É isto que explica a nossa capacidade para reconhecer formas, apesar da diversidade infinita das representações e da diversidade das interpretações e apreensões afetivas de uma mesma imagem (GARDIES, 2007, p. 180).

A montagem cinematográfica pode dar a característica de cinema a um filme que, ainda não teve aplicados efeitos de câmera, transições, dentre outros.

Outro fator de relevância é a linearidade no filme, pois pode ajudar muito o espectador a entender uma narrativa cinematográfica e aproximar-se do sentimento de que ele está vivenciando uma história real. É nessa instância que a montagem entra como estruturadora do pensamento narrativo linear. Juntamente, são trabalhados as escolhas de cenas que irão compor a narrativa e a isso se dá o nome de *decupagem*.¹¹

Esta linearidade pode ser aplicada na linguagem verbal do filme como diálogos e narrações em *off*¹², sendo que é muito importante o espectador entender de forma linear a história do filme que está assistindo. Existem também, narrativas visuais cinematográficas que não são lineares, mas não é o caso do objeto de estudo deste trabalho, o curta metragem *La Jetée*.

Gardies (2007) coloca que a partir da diegese¹³ o “espectador constrói imaginariamente a partir das propostas e sugestões do filme”. Experiências sensoriais são vivenciadas através de diferentes formas subjetivas de ver a imagem. (GARDIES, 2007, p. 79).

O cinema é uma forma de expressão visual do imaginário humano, e dentro de sua construção há a narração que pode desempenhar um papel muito

¹¹ O termo surgiu em 1910 e refere-se à estrutura do filme como seguimento de planos e de sequências em que o espectador atento percebe as ações.

¹² Narrações gravadas em estúdio num outro momento e na edição são adicionadas ao filme.

¹³ Um mundo que o espectador constrói imaginariamente a partir das propostas e sugestões do filme. (GARDIES, 2007, p. 79).

importante no espectador ao distinguir o real do ficcional. Neste caso, o que está sendo narrado está contando uma história real ou até mesmo fictícia. Resumindo, o cinema nunca é real, e sim ficcional, pois está representando uma realidade, mas não a realidade em si.

1.6 O olhar, o sentir e o pensar a imagem através da mente fotográfica

O olhar capta uma imagem diferente a cada instante vivido. Assim, o que foi registrado marca sua presença diante do espectador. O fato é que o olhar é resultado da visão. Para isso, há duas formas de classificar a visão: o ver e o olhar. Berger (1999) pontua: “só vemos aquilo que olhamos. O olhar é um ato de escolha”. (BERGER, 1999, p. 10).

Os olhos captam estímulos visuais e logo são transferidos ao córtex cerebral. Sendo assim, o princípio ativo do cérebro humano é a imagem.

Nossa percepção visual é baseada na captação das informações luminosas pelos olhos e sua transferência para o córtex cerebral onde é processada. Levando isto em conta, os olhos são responsáveis apenas pela captação das informações luminosas e não pelas imagens. As imagens são elaboradas no cérebro. (CAMARGO, 1997, p. 65).

A visão depende de fatores intrínsecos (que dependem do olho humano e de suas características fisiológicas) e fatores extrínsecos (dependentes das características físicas da luz e do que se vê).

O olhar é feito através do globo ocular. Este é composto pela córnea (lente anterior ao olho), pela íris (elemento que controla a quantidade de luz recebida pela visão) e pelo cristalino (lente interna que associada à córnea foca a imagem na retina). A retina é uma extensão do cérebro dentro do globo ocular e vice-versa, e também está ligada a ele pelo nervo ótico. É na retina que as imagens formam-se.

Os psicólogos da percepção são unânimes em afirmar que a maioria absoluta das informações que o homem moderno recebe lhe vem por imagens. O homem de hoje é um ser predominantemente visual. Alguns chegam à exatidão do número: oitenta por cento dos estímulos seriam visuais. Sabe-se que a relação do olho com o cérebro é íntima, estrutural. Sistema nervoso central e órgãos visuais externos estão ligados pelos nervos óticos, de tal sorte que a estrutura celular da retina nada mais é que uma expansão diferenciada da estrutura celular do cérebro. (BOSI, 1988, p. 65).

O sentir uma imagem é a sensação que ela pode causar no espectador. Logo, os valores perceptivos são conteúdos dessa imagem percebida pelo

espectador. Já o pensar uma imagem pode variar de acordo com a vivência de quem a contempla. Berger (1999) complementa esse raciocínio dizendo que “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos”, logo o repertório cultural subjetivo agrega valores perante as imagens vistas pelo receptor. BERGER (1999, p. 10).

2 AS CARACTERÍSTICAS FÍLMICAS DE CHRIS MARKER

Chris Marker é importante para um estudo dentro da história do cinema. Muito contribuiu para o entendimento da sétima arte francesa, principalmente pelo movimento da *Nouvelle Vague*, em que neste período foi realizado o filme *La Jetée* que será abordado mais adiante.

Em 29 de julho de 1921, em *Neuilly-Sur-Seine* na França, nasceu Christian-François Bouche-Villeneuve, mais conhecido como Chris Marker (**Figura 10**). Seu pseudônimo é resultado de sua vivência ao servir o exército Americano na Segunda Guerra Mundial.

Figura 10 – Chris Marker



Fonte: http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/ThePhotos/lars-olof_gallery.html

Ele atuou como jornalista, escritor de romance, crítico de poesia e cinema, comentarista, cineasta, dentre outros. Sua carreira cinematográfica

começou no ano de 1952, produzindo como autor e co-autor, filmes, entre longas e curtas metragens, do documentário à ficção. A maior parte dos temas que Marker trabalhou no cinema em torno de fatos históricos e documentais. Um dos marcos de sua carreira foi em 1962 com o filme *La Jetée* que terá uma sequência¹⁴ analisada neste *corpus* teórico.

Hoje, Chris Marker está com noventa e um anos e tem-se dedicado à experimentações tecnológicas e multimídias, além de expôr seus trabalhos em galerias de vários países.

Ao mesmo tempo que Marker é conhecido, também é desconhecido. Com muitas publicações, sempre se preservou em aparecer publicamente em registros fotográficos e filmográficos. A imagem de um gato sempre o substituiu quando solicitada uma fotografia sua.

Eu sou o gato que anda por si só, e se há alguma coisa pela qual não estou procurando é reconhecimento, seja grande ou pequeno. Meus trabalhos tem sua maneira de ir por aí e encontrar seu público, algumas vezes fico maravilhado com a resposta e para alcançar isso eu não preciso estar preso entre duas capas (ALTER, 2006, p. 15).

Marker tem como princípio a ousadia nas montagens de seus filmes. Como artista experimental, ele não tem medo de inovar. Amiel (2011) escreve sobre suas produções audiovisuais e diz: “As suas imagens associam-se sem ter em conta uma lógica geográfica, cronológica, ou mesmo motivos objetivos. Ao sabor do pensamento, ao sabor das reflexões, elas associam-se e cruzam-se”. (AMIEL, 2011, p. 131).

Ele, Marker, ainda vai mais além. Não fica preso ao fazer cinema tradicional, e se entrega ao experimentalismo. Talvez devido à época em que começa a sua produção audiovisual ser a *nouvelle vague*, sendo esta uma grande aliada para seus afazeres artísticos.

[...] realça a descontinuidade (das fontes, dos ambientes, da diegese natural a que vai buscar os seus planos), para tentar, apesar de tudo, caminhar na direção de uma unidade, que não reside na matéria utilizada, mas no olhar que lhe é dedicado. Um olhar que deve tanto à subjetividade individual, vector privilegiado do homogêneo, como a uma consciência mais ampla, mais “moderna”, aberta a cada espectador. (AMIEL, 2011, p.p. 131-132).

¹⁴ Momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário. Sucessão de acontecimentos. (AUMONT, 2006, p. 268).

2.1 A intenção de Marker em *La Jetée*

Na linguagem cinematográfica, o tempo é de suma importância; e no filme *La Jetée*, Chris Marker deixa claro que não é somente nas imagens em movimento que o tempo reina. E sim no diálogo entre as fotografias filmadas, editadas juntamente com a narração em *voice over*¹⁵, somando também a trilha sonora. Essa relação tripla propõe um novo “tempo” em sua narrativa visual.

Marker trabalha essa elasticidade temporal nas sequências das composições das imagens, juntando o pré e o pós-guerra na cidade de Paris. É a partir desses dois períodos distintos que a narrativa temporal de *La Jetée* desenvolve-se.

O diretor de *La Jetée* vai além nessa viagem ao tempo. Ele trabalha o futuro em seu enredo que, para ser delimitado, depende do passado. Diante desse cenário temporal, uma imagem que aparece em dois momentos distintos do filme é de suma importância para se entender toda a história: um rosto de uma mulher (**Figura 11**).

Figura 11 – Fotograma do filme *La Jetée*.



¹⁵ Voz incidental, agregada sobre (em inglês, *over*) a imagem; em geral, é a voz de um narrador externo à massa da história ou de personagem que narra; o equivalente sonoro da legenda; recurso épico que põe o narrador em contato direto com o espectador (CAMPOS, 2007, p. 393).

Fonte: Fotograma retirado do curta metragem *La Jetée*.

Um *close up*¹⁶ de Helene Chatelain, localizada na metade direita do enquadramento com seus cabelos sendo deixados balançar pelo vento, sua mão direita apoiada em seus lábios e um olhar distante. A luz lateral delineando a parte direita de seu rosto dá um volume especial a essa expressão. Logo ao fundo, a linha do horizonte, quase ao centro do enquadramento, mostrando a pista de pouso de Orly. É esse retrato que Marker mostra no início e no final da trama: a linha condutora da memória a ser trabalhada nesta narrativa visual, que desmembrará na sequência a ser analisada neste trabalho sobre o subterrâneo.

Este semblante feminino é o responsável pela maior parte do que se refere ao tema, memória em *La Jetée*. É nesse contexto que se faz a localização do personagem em sua própria história. Essa imagem é a que permanece mais tempo na tela para a contemplação do espectador. A partir deste momento, essa mulher torna-se particularmente a “musa” da memória do personagem principal. Este que a contemplou em sua infância, carrega-a por toda a história do filme. Esta mesma imagem retorna para a tela do espectador no final do filme, quando o clímax da narrativa é atingido.

Em outra etapa desta narrativa, a morte está ilustrada na sequência imagética do espaço físico no museu. Nele percebe-se animais empalhados onde estas imagens buscam a vida dos que já morreram, como também é o caso da fotografia como recurso visual.

As imagens fotográficas presentes no filme de Chris Marker foram encenadas, pois os personagens da narrativa são atores que serviram de modelos fotográficos. Todas as fotos são em preto e branco. Há repetições de sequências para mostrar as passagens entre presente, passado e futuro dentro de um “eixo temporal”.

Um simbolismo de cada imagem pode transformar o simbolismo das imagens que a precedem ou que as seguem. Extrai-se, dessa propriedade, o valor simbólico da sequência que carrega condições particulares de tempo, fornecendo o ritmo da narrativa à foto matriz e de espaço ao sublinhar ou debilitar conceitos e cenas. (LEITE, 1993, p.p. 56-57).

¹⁶ Segundo Julier (2009) o “enquadramento que mostra uma aproximação passando a impressão de que o espectador possa entrar em uma intimidade com o personagem”. (JULIER, 2009, p. 24).

É no ano de 1962 que Chris Marker surgiu com uma forma inovadora de narrativa visual, o fotofilme. Este novo tipo de linguagem cinematográfica nasceu na edição de uma sequência de imagens fixas – fotografias *still*, juntamente com uma narração com *voice over*, em que ambas contam uma história. Marker fez uma reeleitura da fotonovela, porém em formato de filme. Agora, as legendas impressas dão lugar à narração que fala direto com o espectador.

La Jetée é construído com uma série de fotografias estáticas, onde em um só momento do filme a imagem em movimento faz-se presente. No entanto, possui uma estrutura de documentário clássico por ter um narrador que conduz a história em relação às imagens mostradas e também é uma ficção científica, pois a história é uma criação do autor. E Marker fez do filme um gênero para cinema com a montagem.

Para compreender os objetivos do primeiro corte na montagem sonora, é crucial compreender os objetivos da montagem da imagem, pois devem acontecer em série. Eles devem ajudar a esclarecer a narrativa e devem sustentar a característica emocional da cena (DANCYGER, 2007, p. 433).

Chris Marker trabalhou durante a edição de *La Jetée* algumas linguagens cinematográficas. Através dos movimentos de câmeras, dos enquadramentos, dos planos, dos jogos de luzes e sombras, dos sons, dos ruídos e da trilha sonora, pode-se analisar o que o cineasta quis passar para o observador.

Vale lembrar que a narrativa de um fotofilme é construída na ilha de edição. Esta, nada mais é que um computador com um *software* de edição de vídeo. Logo, o tempo da permanência das imagens na tela é pensado e realizado juntamente com a organização da sequência fotográfica, e essa temporalidade é determinada pelo responsável da montagem do filme, o editor.

[...] para entrar em uma temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto: temporalidade que também *dura*, tão infinita, em princípio, quanto à primeira, mas infinita na imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas (DUBOIS, 1993, p.168).

A onipresença do narrador passa a conduzir o observador, e o direciona para o entendimento da história ao fazer a conexão entre o verbal e o não verbal. Os ruídos, cujos sons são naturais do ambiente, se fazem presente para enriquecer a veracidade da história que está sendo narrada. Estes sons iniciam-se desde a

sequência anterior até a presente, e como *La Jetée* é um filme de fotografias de cena, esses ruídos foram acrescentados na hora da edição. Somando ainda, com a trilha sonora e a voz do narrador *off*.

2.2 A Narrativa de *La Jetée*

As primeiras narrativas fílmicas da história do audiovisual eram construídas com poucos quadros por segundo, por volta de oito *frames*. Em seguida, aumentaram para doze, dezesseis e vinte e quatro quadros por segundo. *La Jetée* quebrou todas as regras construídas até então em relação aos quadros por segundo e nesse sentido ele é atemporal.

La Jetée foi produzido em 1962 na França. O filme aborda como tema principal a memória. O personagem central está preso a uma série de imagens de seu passado. Tudo começou no aeroporto de Orly, em Paris, na França. Na época de sua infância, as crianças eram levadas por seus pais a este aeroporto para a contemplação dos aviões que ali decolavam e pousavam. E lá, o personagem principal presenciou uma cena que é o elo de ligação em todas as fases que ele percorre no filme. Diante de indas e vindas, essa imagem sempre o perturba. Marker consegue claramente dar um desfecho final para essa cena.

Chris Marker conseguiu nomear *La Jetée* como cinema. Se uma das definições de cinema é uma sucessão de imagens em sequências, *La Jetée*, então, é uma produção cinematográfica, pois sua estrutura é baseada em imagens fotográficas colocadas em uma sequência lógica, narrando uma história fictícia.

A imagem em si mesma é, portanto, carregada de ambiguidade quanto ao sentido, de polivalência significativa. Vimos, por outro lado, que a imagem sozinha não nos permite perceber o tempo da ação que transcorre. Além disso, devido à possibilidade que o cineasta tem de construir o conteúdo da imagem ou de apresentá-la sob um ângulo anormal, é possível fazer surgir um sentido preciso do que à primeira vista não passa de uma reprodução da realidade (MARTIN, 2003, p. 27).

Chris Marker utilizou dois recursos retóricos de grande importância da narrativa fotográfica para dar credibilidade ao seu discurso diegético:

a) a fotografia, desde seus primórdios, foi tida como um documento, uma prova do real;

b) a imagem fotográfica em preto e branco foi publicada nos meios de comunicação impresso durante várias décadas e o fotojornalismo teve esta marca

de documento também na escolha de representações do real/cotidiano, em imagens monocromáticas.

Estas duas escolhas técnicas na escritura da narrativa fílmica tem, também, o poder de prender a atenção do espectador e imprimir veracidade ao tema narrado, pois nosso arquétipo de imagens documentais está impregnado de imagens em preto e branco veiculadas na imprensa.

2.2.1 Linguagens Cinematográficas utilizadas em *La Jetée* e *Sob as Asas de Uma Fada*

A análise fílmica é um tipo de leitura, de caráter técnico que serve para dissecar uma narrativa visual. Ler uma imagem significa participar do espaço cênico e descrevê-la minuciosamente, tentando decifrar o que o diretor quis passar através dos elementos constitutivos do filme como enquadramento, planos, tipos de cenários, personagens, dentre tantos outros.

2.2.1.1 Planos

Em outras palavras, e seguindo essa mesma linha de raciocínio, o conceito de plano¹⁷ no cinema tradicional aqui segundo Nogueira (2010) é “a unidade mínima da linguagem cinematográfica, isto é, um segmento ininterrupto de tempo e espaço fílmico, ou seja, uma imagem contínua entre dois cortes ou duas transições”. (NOGUEIRA, 2010, p. 13).

Temos que levar em conta que um fotofilme é constituído de fotografias colocadas em sequência e editadas através de um *software*, logo é uma animação.

[...] o próprio cinema de animação desde sempre colocou em questão, e a diversos níveis, a ideia do plano enquanto unidade perfeitamente demarcável. E de dois modos complementares: em primeiro lugar, quase poderíamos dizer que a unidade mínima da animação é o fotograma, uma vez que este tipo de cinema é pensado e realizado imagem a imagem, pelo que o fotograma seria já um plano; em segundo lugar, esta criação imagem a imagem permitiu desde sempre as mais sofisticadas e inusitadas fusões e metamorfoses de elementos, muitas vezes sendo indiscerníveis os limites de um e de outro. (NOGUEIRA, 2010, p. 14).

¹⁷ “Tecnicamente falando e do ponto de vista da filmagem, consiste no fragmento de película impressionado desde que o motor da camera é acionado até que tenha parado; - do ponto de vista do montador, o pedaço de filme entre dois cortes de tesoura e, depois, entre duas emendas; - e finalmente, do ponto de vista do espectador (o único que nos interessa aqui), o pedaço de filme entre duas ligações”. (MARTIN, 2003, p. 143).

Os conceitos não param por aí. Tem-se ainda uma outra forma de interpretação técnica, onde nomeia-se de plano o ato de uma filmagem, também designado de tomada, que nada mais é, segundo Nogueira (2010) “quantidade de ação filmada entre o momento em que o realizador dá ordem de filmagem (“ação”) e o seu termo (“corta”).” (NOGUEIRA, 2010, p.15).

2.2.1.1.1 Tipos de planos no cinema

Cabe aqui ressaltar os tipos de planos existentes em uma tomada por Rodrigues (2007), pois são de extrema importância para as análises que serão feitas mais adiante neste trabalho. As figuras foram retiradas do fotofilme *La Jetée* para ilustrar esses enquadramentos.

Grande Plano Geral - plano muito aberto que revela o local em que se passa a história.

Plano Geral – um pouco mais fechado que o Grande Plano Geral, agora mostra apenas uma parte do cenário, mas ainda pode revelar em que local está sendo narrada a história.

Plano Americano – o enquadramento no personagem é do joelho para cima.

Plano Médio – o enquadramento no ator é da cintura para cima.

Plano Próximo ou Primeiro Plano – o enquadramento é do busto para cima. É nesse plano que o personagem as intenções, e até mesmo as características físicas do personagem ficam mais vulneráveis aos olhos do espectador.

Primeiríssimo Plano ou *Close* – o enquadramento é do ombro para cima. O seu rosto fica em evidência enfatizando sua dramaticidade.

Super *close* – o que entra no plano é o está entre o queixo e o topo da cabeça do ator.

Seguindo a linha de raciocínio da teoria cinematográfica, a definição de cena¹⁸ nada mais é que um conjunto de planos. Logo, uma sequência¹⁹ é composta por um conjunto de cenas.

¹⁸ “Unidade de lugar e de tempo” (MARTIN, 2003, p. 140).

¹⁹ Segundo Campos (2007) é o “segmento de um incidente que, delimitado por um lugar, o narrador narra”. (CAMPOS, 2007, p. 380).

2.2.1.2 Ponto de Vista

O ponto de vista²⁰ no enquadramento do plano de um fotograma é mostrado através da localização da câmera de captação. Marie e Jullier (2009) complementam a teoria onde dizem que “o lugar onde se encontra a testemunha de uma cena com frequência condiciona a leitura que ela fará da cena. Encontra-se em um local significa receber as informações sob certo ângulo e não sob outro.” MARIE e JULLIER (2009, pp.22-23). Logo, a proposta é que o espectador sinta que está participando da cena.

O enquadramento através da lente da câmera também pode mostrar o campo e contracampo²¹ em uma narrativa visual, sendo que esta permite com que a câmera mostre ao espectador que ele pode ser a testemunha naquele momento, ou até mesmo o equipamento utilizado para a captação pode passar a impressão de que ela está sob o ponto de vista de um ou do outro personagem.

A câmera alta ou *plongée*²² (mergulho) e a câmera baixa ou *contraplongée*²³ (contra mergulho). A primeira passa a sensação de uma câmera de vigilância e ao mesmo tempo achata os objetos, aparentando serem menores do que realmente são e metaforicamente pode mostrar o quanto um personagem se sente diminuído perante aquela situação em que está passando. Já a segunda câmera está localizada em um ângulo abaixo dos personagens, fazendo com que estes pareçam ser maiores e transmitem ao momentaneamente um “ar” de superioridade e que estão dominando a trama.

Outro tipo de câmera é a subjetiva. Segundo Rodrigues (2007) “é quando o espectador ou ator tem o ponto de vista da câmera, ou se move no lugar dela”. (RODRIGUES, 2007, p. 33).

Ainda existem tipos de planos nessa perspectiva do ponto de vista de uma câmera, onde Rodrigues (2007) aponta os Planos Neutros. Este mostram diferentes ângulos de tomadas em relação às direções percorridas pelo ator criando assim, situações inusitadas. Dentro desses planos há uma subcategoria:

²⁰ Campos (2007) conceitua também como PV dizendo que é “o lugar e a postura a partir dos quais o narrador, cada personagem e, ao final do processo anarrativo, o espectador percebem os pontos de foco da história”. (CAMPOS, 2007, p. 389).

²¹ Essas duas formas campo e contracampo são visualizadas pela câmera, mais especificamente a localização dela. Ex. Quando dois personagens estão conversando, a câmera está ora atrás dos ombros de um deles, ora do outro.

²² Plongée – a câmera enquadra de cima para baixo

²³ Contraplongée – a câmera enquadra de baixo para cima.

Plano frontal – o ator está posicionado frente a câmera e o espectador tem a impressão de que ele está em contato direto com o personagem.

Cut in – *close* de uma parte do corpo, onde mostra a mesma ação em diferentes ângulos de tomada.

2.2.1.3 Profundidade de Campo

Ao falar de câmera, não se pode deixar de abordar a profundidade de campo que é a área de nitidez da imagem. Logo, em alguns fotogramas ela pode ser grande quando estiver com todos os planos focados ou pequena quando somente um de seus planos estiver nítido e os outros desfocados.

O que delimita a profundidade de campo dos planos são as diferentes objetivas utilizadas em uma câmera. Essas lentes são classificadas em: grande angular, por proporcionar um grande ângulo de visão, e esta tem em sua natureza produzir imagens com grande profundidade de campo, além de trabalhar bem a perspectiva transitória de um plano para outro; a outra é a objetiva padrão que abrange o mesmo ângulo de visão do ser humano com uma profundidade de campo que pode variar de acordo com as aberturas do diafragma (na câmera fotográfica) ou íris (câmera filmadora); e a última delas é a tele objetiva, utilizada quando se quer captar algo que está distante do local em que está sendo captado, proporcionando uma profundidade de campo bem delimitada com um foco seletivo.

A profundidade de campo é de extrema importância, pois implica *uma concepção de direção* e até mesmo uma *concepção de cinema*. Durante muito tempo, com efeito, a direção em cinema foi concebida como uma *mise en scène* de teatro [...]. (MARTIN, 2003, p. 165).

A profundidade de campo também pode ajudar o espectador a desvendar a narrativa, exaltando os elementos que estiverem na área de nitidez da imagem. Um exemplo é que quando se usa uma profundidade de campo grande, vários detalhes podem ser enquadrados com foco, logo há uma maior quantidade de informações visuais que compõem a cena. Já em uma profundidade de campo pequena, onde somente um dos planos está em foco, isso não acontece. Ao analisar uma imagem, é da natureza humana direcionar o olhar para as zonas claras e focadas.

Existem duas formas de movimentos para serem trabalhados em conjunto com captação da imagem: o *travelling*²⁴, quando a câmera desloca-se, passeando pelo cenário acompanhando o personagem; e o panorâmico, utilizando a câmera fixa em um tripé através de uma cabeça, sendo que esta se move para a direita/esquerda e para cima/baixo, podendo dar a sensação de deslocamento.

Há também como trabalhar o *zoom*²⁵ que é o deslocamento de uma objetiva para outra. Logo, as variações entre as distâncias focais proporcionam um tipo de movimento e ao mesmo tempo trabalha-se uma objetiva com foco duplo: ora no primeiro plano, ora no segundo.

O voyeurismo também é um tipo de enquadramento, onde o espectador se vê como *voyeur*. Logo, a câmera o insere dentro da cena fazendo com que ele tenha a percepção de que está espiando algo proibido.

Ao falar em enquadramento, é indispensável abordar, mesmo que brevemente sobre cenografia. A composição dos atores e ao mesmo tempo da câmera estão relacionados ao termo cenografia. O cenário pode ser interior, que é dentro de um espaço físico, ou fora dele, denominado exterior.

2.2.2 A importância do som na narrativa audiovisual

Em linhas gerais, para que a imagem cinematográfica tenha efeito sobre o espectador nos dias de hoje, ela é complementada com o som. Um complementa o outro. A relação entre eles é como um casamento, como alma gêmeas.

De um ponto de vista dramático ou narrativo, plástico ou rítmico, o som acabaria por se revelar, em múltiplas instâncias, e sob diversas modalidades (que haveriam de ir da harmonia ao contraponto, da ilustração ao sublinhado, da métrica ao subtexto, por exemplo), um dos elementos fulcrais da imagem cinematográfica. Assim as imagens cinematográficas existem não apenas para ser vistas, mas igualmente para ser ouvidas – e, por vezes, mesmo para ser ouvidas antes de ser vistas, ou sem ser vistas. (NOGUEIRA, 2010, p. 22).

De extrema importância, o som no cinema em certos momentos são decisivos para se trabalhar emoções, dramatizações e até mesmo uma valorização da visualidade das imagens.

²⁴ Jullier e Marie (2009) fazem a seguinte colocação segundo a câmera em movimento: “tem por objeto o deslocamento do corpo inteiro no modo retilíneo”. (JULLIER e MARIE, 2009, p. 33).

²⁵ Jullier e Marie (2009) descrevem o zoom assim: “não é muito apropriado chamá-lo de movimento; trata-se de uma variação de distância focal. (JULLIER e MARIE, 2009, p. 33).

Segundo Vanoye (2006), há três tipos de expressões sonoras no cinema: as palavras, os ruídos e as músicas. Estas podem ser: som *in* ou som sincrônico quando se mostra visível na tela para o espectador; som fora de campo, quando não se apresenta na imagem projetada, mas imaginada dentro de um determinado espaço de tempo (diegese)²⁶; e, por fim, o som *off*, também conhecido como som extradiegético ou heterodiegético, que é invisível diante da projeção da imagem, além de estar em um outro espaço de tempo que não é mostrado na tela.

Na obra *La Jetée* de Marker, a voz *off* faz-se presente do início ao fim do filme. Esta conduz o espectador a entender a narrativa relacionando o som como forma de relato das imagens. Nesta posição de direcionadora, a voz *off* ou *voice over* limita a amplitude de significações subjetivas de quem vê o filme.

Além da autenticidade que a música traz ao assunto, há ainda um impacto elevado porque a música, independente do filme tem um significado para o público... As músicas ajudam a situar o filme em uma época, assim como seus personagens (DANCYGER, 2007, p. 443).

A música presente no filme em questão evoca sentimentos e conota as imagens quando trabalhadas juntamente. A trilha sonora denominada lírica potencializa os efeitos causados pela série de imagens de Paris destruída pela guerra (**Figura 21**). A trilha sonora em sincronismo com as imagens proporciona ao espectador total imersão, e até mesmo gerando um sentimento de tristeza, pois sua melodia pontencializa o impacto que a destruição possa ter causado.

²⁶ “Ação temporal do filme, ou seja, existe sempre que houver mudança de tempo, longa ou curta, na estrutura do filme. Exemplo de diegese curta: sempre que há um corte de um plano para o outro, subentende-se um determinado espaço de tempo. Exemplo de diegese longa: quando, de um plano para outro, a ação se passa em dias, semanas, meses ou mesmo anos.” (RODRIGUES, 2007, p. 25).

Figura 21 – Cidade de Paris



Fonte: Fotograma retirado do filme *La Jetée*

Na sequência do pós-guerra, onde o subterrâneo de Paris é revelado por Marker, o som faz parte da trama. Além da voz do narrador, outros sons extradiegéticos juntam-se às imagens como parte da composição cinematográfica, como sussurros e ruídos. Um aumento de tensão acontece quando esses sons conseguem fazer com que o espectador sinta-se dentro do ambiente onde está desenvolvendo-se a história (**Figura 22**).

Figura 22 – Imagens do Subterrâneo do filme *La jetée*



Fonte: Fotogramas retirados do filme *La jetée*

2.2.3 A montagem rítmica: característica de Marker

A fluência de um plano para outro é dado através dos cortes. É nessa fase que o ritmo em que as imagens são colocadas em uma sequência lógica, sendo elas repetidas ou não. Os ritmos são variáveis, pois cada gênero cinematográfico tem sua proposta rítmica ao transmitir as imagens. Campos (2007) faz a seguinte colocação sobre ritmos: “constante que emana de uma repetição no tempo. Num sentido largo, a velocidade com que se narra” e se mostra as imagens. (CAMPOS, 2007, p. 391).

O corte seco também é um tipo de transição e pode ser um aliado para transmitir certo dinamismo entre dois fotogramas ou até mesmo entre duas cenas. Chama-se de corte seco a passagem de um plano a outro por uma simples colagem, sem que o *raccord* seja marcado por um efeito de ritmo ou por uma trucagem. Aumont (2006) faz uma colocação de Christian Metz que salienta, em seu modelo de “grande sintagmática”, que se o corte seco intervém no interior de um segmento autônomo (uma sequência de dois planos), ele não tem valor de pontuação; mas tem esse valor quando está situado entre dois segmentos. Quando não comporta efeito ótico materializado, como uma fusão, por exemplo, ele é qualificado de “pontuação branca”. (AUMONT, 2006, p. 66).

Outro recurso utilizado na maior parte da narrativa de *La Jetée* é o *jump cut* que é um tipo de corte que quebra a continuidade do tempo pulando de uma parte da ação para outra que é obviamente separada da primeira por um intervalo de tempo. Este tipo de mecanismo constitui-se de cortes descontínuos ou, até mesmo, por uma quebra de eixos que unem dois planos de visões diferentes. Vale lembrar que, estamos falando de fotografias como fotogramas.

Foi na *Nouvelle Vague* que o *jump-cut* foi utilizado pela primeira vez pelos cineastas. Este, é um tipo de corte que tem o papel de quebrar a continuidade do tempo diegético. O resultado é um pulo de uma parte da narrativa para outra. E, é bem claro que a primeira cena e a seguinte ao jump cut são distintas pelo intervalo de tempo entre elas. O público foi receptivo, pois sentiu que sua visão como espectador diante do filme anunciado foi realmente percebido e apreendido.

2.2.4 Sinopse de La Jetée

A narrativa fictícia de *La Jetée* é construída dentro do espaço físico de Paris já destruída pela Terceira Guerra Mundial. Como toda guerra, há

sobreviventes e, neste caso, há alguns que são personagens dessa história. Estes são pesquisadores alemães que submetem cobaias humanas a uma viagem no tempo, buscando em suas memórias um passado até então não decifrado.

2.2.5 Ficha técnica do curta metragem *La Jetée*

Título: *La Jetée*

Gênero: ficção científica

Atores: Hélène Chatelain, Davos Hanich, Jacques Ledoux, André Henrich, Jacques Branchu, Pierre Joffroy, Etienne Becker, Philbert von Lifchitz, Ligia Borowczyk, Janine Klein, Bill Klein, Germano Faccetti.

Direção, câmera, roteiro e realização: Chris Marker

Narração: Jean Négroni

Trilha sonora: Trevor Duncan et choeurs de la cathédrale St. Alexandre-Newsky

Ano: 1962

País: França

Duração: 28 minutos

Cor: Preto e Branco

2.2.6 Análise fílmica contendo uma pequena parte de uma sequência distinta de *La Jetée*

Esta parte da pesquisa é apenas um fragmento da metodologia utilizada para a análise fílmica de uma pequena sequência escolhida do fotofilme *La Jetée*. Para isso, algumas ferramentas técnicas de análise fílmica serão explanadas de acordo com a necessidade para a leitura cada imagem.

2.2.6.1 O Subterrâneo

Esta sequência relata o subterrâneo de Paris no pós-guerra. Esta etapa da narrativa revela experiências relacionadas com a memória imagética. Cientistas vão em busca de mentes que são capazes de recordar fatos acontecidos durante uma vivência.

O início desta sequência é representado por uma tela preta e durante toda sua exposição uma música lírica faz-se presente em um volume mais baixo que a voz *off* que narra: “Muitos já morreram. Alguns pensaram sair vitoriosos. Outros

foram feitos prisioneiros. Os sobreviventes instalaram-se sob *Chaillot*, numa rede subterrânea de galerias”.

Nota-se que uma das características de Marker é o corte seco em todas das transições²⁷ dessa sequência. E, também que as imagens têm tempos diferentes de permanência na tela durante a exibição para o espectador. Um corte seco para a primeira imagem (**Figura 23**). O plano geral mostra uma imagem contraluz, onde é deduzido que o fotógrafo encontrava-se na parte interna desse subterrâneo.

A luz que está contra ele apresenta-se superexposta (excesso de luz na imagem, seja ela fotográfica ou filmica), onde esta não permite que os detalhes externos a ele revelem-se. Através dessa claridade intensa é possível analisar de forma metafórica o que o diretor quis mostrar, pois a significância simbólica do contraste claro/escuro marca bem a passagem da fase da Guerra para o pós Guerra. O breu faz o espectador mergulhar no silêncio que ao mesmo tempo mostra um suspense ao camuflar detalhes dos elementos da cena. Um silêncio momentâneo impera na transição de imagens com um corte seco.

Neste momento, a narração *off* ao dizer: “a superfície, Paris, como a maior parte do mundo...” dialoga com o conteúdo da imagem, principalmente com as altas luzes. E a cidade de Paris está fora do enquadramento visível, tornando-se um mundo à parte.

Figuras 23 - Primeira Imagem da Sequência do Subterrâneo de Paris



²⁷ Martin (2003) descreve de forma bem didática dizendo que “num filme, as transições têm por objetivo assegurar a fluidez da narrativa e evitar os encadeamentos errôneos (quebra de eixo). As transições fazem as articulações do enredo”. (MARTIN, 2003, p. 86).

Novamente um corte seco e outra imagem em altas luzes continua a sequência (**Figura 24**). O plano geral mostra um preto profundo e o branco puro do monocromático, e estes mostram formas de um corredor e ao fundo há uma superexposição da luz, não revelando o fim desse caminho subterrâneo. A pequena figura central carrega em si um suspense levando ao inesperado.

Alguns segundos após a aparição dessa imagem, surge a *voice over* surge quebrando o silêncio momentâneo dizendo: “À superfície, Paris, como a maior parte do mundo”.

Supõe-se então, através deste diálogo da imagem com o texto, que a cidade de Paris está localizada acima desse local ilustrado na fotografia, ainda assim, fora do enquadramento visível. Martin (2003) conceitua como “composição do conteúdo da imagem, isto é, da maneira como o diretor decupa e eventualmente organiza o fragmento de realidade apresentado à objetiva, que assim irá aparecer na tela”. (MARTIN, 2003, p. 35).

Esta fotografia permanece por pouco tempo na tela para a apreciação do espectador, pois ela faz parte de uma sequência contendo três imagens ilustrando, supostamente, um subterrâneo.

Figura 24 - Fotograma 2



Fotograma retirado do filme *La jetée*.

Outra vez, um corte seco para outro ponto de vista da locação supostamente subterrânea (**Figura 25**). Um enquadramento de meio contra plongée mostra neste quadro, no primeiro plano do lado esquerdo e direito que há duas faixas verticais negras, escondendo detalhes devido à subexposição da imagem.

Logo ao centro, na parte superior são explícitas estruturas metálicas, refletindo os focos de luzes localizadas no meio da imagem relatada. Na parte inferior, nota-se também o chão do local. Neste espaço vazio retratado por um plano geral tem-se a impressão de que no final desse túnel algo está para ser revelado.

Neste momento, somente a voz do *voice over* conduz a narrativa sem a presença de outros sons com a seguinte legenda: “...estava inabitável, varrida pela radiatividade.”

O que poderia conter no final deste lugar? Esta é uma das perguntas que o espectador possa vir a fazer ao se conscientizar de que ele está imerso na história e esta é uma nova fase da narrativa.

Marker trabalha no espectador a incerteza do que está por vir e, ao mesmo tempo, brinca com o suspense transmitidos pelas imagens banhadas pelo preto, onde nestas estão ocultos detalhes cenográficos. Até o momento somente o narrador supri a necessidade de mais informações.

Figura 25 – Fotograma 3



Fotograma retirado do filme *La Jetée*.

A próxima imagem surge com um corte seco (**Figura 26**). Esta aparece com os elementos visuais distribuídos pela regra dos terços em um *big close*, denotando que o personagem localizado à esquerda está observando algo ou alguém que pode estar do seu lado contrário. Sobre a regra dos terços segue uma colocação interessante de Pizotti (2003).

Centro geométrico da tela nem sempre é o melhor lugar para situar o centro de interesse de uma cena. Assuntos centrados nem sempre são interessantes. [...] É simples a aplicação dessa regra: olhe pelo visor da câmera e divida mentalmente o quadro em três partes, horizontal e verticalmente; as melhores imagens são aquelas em que o assunto principal não está no centro, mas em algum ponto de intersecção. (PIZOTTI, 2003, p.p. 75-76).

Este personagem em primeiro plano usa um capuz e uma espécie de óculos não usuais do nosso dia-a-dia. Esses elementos remetem ao mistério que o diretor quis passar.

Ao fundo, nota-se uma grande área negra com uma textura com alguns tons de cinza no lado direito inferior do enquadramento. A luz pontual superior revela que o personagem está no interior de um local, este fechado e escuro. Esta fonte luminosa dá uma dramaticidade ao seu rosto por estar localizada bem acima de sua cabeça, produzindo sombras duras e altas luzes nas demais áreas. A legenda: “Os vencedores faziam guarda sobre um império de ratazanas” dialoga com a imagem relacionando o personagem cientista como uma representação do “império que domina o subterrâneo”.

Figura 26 – Fotograma 4



Em um corte seco, há um contra plano com a próxima imagem (**Figura 27**). Agora o elemento principal da imagem está num enquadramento de um plano médio.

No primeiro plano, há uma figura toda preta que mostra fielmente uma engrenagem que está na contraluz do enquadramento. Por esse motivo, não se consegue ver detalhes deste objeto. No mesmo alinhamento do personagem, nota-se a presença de maquinários e logo ao fundo, elementos que compõem a cena não tão nítidos devido à profundidade de campo pequena.

O silêncio se faz presente durante a duração dessa imagem na tela, remetendo um mistério dentro da narrativa. A ausência do som na narrativa direciona toda a atenção do espectador para o conteúdo imagético. Sendo assim, esta breve imagem não tem a interferência do narrador para um direcionamento de interpretações.

Figuras 27 - Fotograma 5



Fotograma retirado do filme os fotograma *La Jetée*

Novamente um corte seco para a próxima imagem (**Figura 28**) que mostra um enquadramento mais aberto do personagem anteriormente apresentado no fotograma anterior, registrado de frente no mesmo local antes descrito.

Agora, nota-se um personagem que faz referência à guerra. E, ele está inserido em um ambiente escuro e misterioso.

Esta imagem colocada nessa sequência pode fazer o espectador entender que esse personagem está em diálogo com o personagem da imagem anterior. Esta troca de enquadramentos entre as imagens está sendo mostrado através da alternância dos personagens.

Sua duração é breve, o que se faz perceber que o diretor teve a intenção de usá-la para dar um dinamismo comparado com o uso do campo e contra campo no cinema tradicional.

A legenda: “Os prisioneiros eram submetidos a experiências...” faz com que o espectador possa imaginar uma relação com algum sobrevivente que tenha sido preso pelas mãos deste personagem fardado.

O ambiente que o cerca é escuro e somente uma pequena luz superior e pontual revela uma tubulação ao seu lado, o mesmo que está presente na imagem anterior.

Figuras 28 – Fotograma 6



Fotograma retirado do filme os fotograma *La Jetée*

Há um corte seco para a próxima imagem (**Figura 29**). Novamente, o personagem mostrado anteriormente, do fotograma 05, volta em um enquadramento

de *close up*, aproximando o espectador de sua face onde dirige o seu olhar para fora da imagem. O que será que ele estaria vendo? Seu olhar não dialoga com o espectador. O restante da imagem é composta por uma profundidade de campo pequena e toda negra.

Esse enquadramento, em *big close*, pode ser associado à sequência das três imagens anteriores, dando a continuação do diálogo entre esses dois personagens contidos nelas.

Esta foto aparece na tela com a continuação da legenda da imagem anterior: “...aparentemente de grande importância para quem as levava a sério.” Logo, o verbal dialoga com o não verbal, principalmente pela expressão facial do personagem.

Marker conseguiu mostrar o elo desse personagem com o anterior, trabalhando pontos de vistas e enquadramentos diferentes dos dois. Essa foto é a última desse duelo imagético.

Figuras 29 – Fotograma 7



Fotograma retirado do filme os fotograma *La Jetée*

Um corte seco descortina a imagem seguinte (**Figura 30**), onde neste encontram-se quatro personagens, sendo que um deles está localizado no primeiro

plano e somente sua cabeça faz parte do enquadramento. O que parece é que ele está com algo nos olhos. Nas extremidades da direita e da esquerda, duas linhas diagonais revelam partes de uma rede onde o personagem vedado deve estar sentado ou até mesmo deitado. Logo atrás, no segundo plano do lado direito encontra-se um homem sob uma luz baixa que o esconde diante dos outros. Ele está direcionando seu olhar para o indivíduo que está no primeiro plano.

Ao centro, outro personagem chama a atenção: sob uma luz pontual, dramatizando sua expressão facial, o que deixa a cena mais dramática. Ao seu lado, no quadrante esquerdo sob a mesma luz pontual, o quarto personagem está em uma posição 3/4 em relação à câmera.

O enquadramento é um plano médio, onde não são mostrados detalhes do cenário, mas com a escuridão que envolve os personagens, e que se trata de um ambiente interno e escuro. A legenda: “...aparentemente de grande importância para quem as levava a sério.” faz uma fusão com o som extradiegético²⁸ dos cochichos dos três cientistas que complementa a cena.

Figura 30 – Fotograma 8



Fotograma retirado do filme os fotograma *La Jetée*

²⁸ O mesmo que som *off*. Segundo Vanoye (2006) “emana de uma fonte visível situada num outro espaço-tempo que não o representado na tela”. (VANOYE, 2006, p. 50).

Em um breve corte seco, surge a imagem em *big close* de um dos personagens descrito acima (**Figura 31**). Ele está sob uma luz pontual localizada bem acima de sua cabeça. Marker conseguiu com este tipo de iluminação passar uma dramaticidade na cena, pois o contraste do claro com o escuro potencializou a expressão facial, já que o objeto de cena está inclinado para baixo como se ele estivesse olhando algo abaixo de si.

Bem no canto inferior direito, nota-se uma forma triangular, que supostamente parece ser um pequeno pedaço da rede mostrada na figura anterior a essa. Logo há um indício de que este homem está direcionando sua atenção para o personagem cobaia que está fora do campo visível.

O tempo de duração dessa imagem é muito breve proporcionando um dinamismo na narrativa. Essa é uma característica de Marker em *La Jetée*. Todas as imagens envolvidas não permanecem com o mesmo tempo na tela. Já o som é revelado por cochichos, na língua alemã, convidando o espectador a fazer parte daquele grupo que este personagem pertence. Essa é uma forma que Marker utilizou para deixar mais à vontade quem assiste ao filme para aproximar da história.

Figura 31 – Fotograma 9



Fotograma retirado do filme os fotograma *La Jetée*

Por um novo corte seco surge a próxima imagem (**Figura 32**). Esta com um plano fechado no rosto de um dos personagens. Ele está localizado na parte esquerda da composição, e mostra-se compenetrado em algo que não está visível neste enquadramento. O que lhe prende a atenção o deixou com uma expressão de atenção e, ao mesmo tempo, de susto.

A luz pontual localizada acima de sua cabeça proporcionou um foco de luz relacionada à dramaticidade.

A profundidade de campo desta imagem é pequena ressaltando ainda mais o primeiro plano onde se enquadra o personagem. E, no quadrante superior localizado à direita, uma mancha negra contrabalança com a área mais clara. Essa figura disforme preta é o pedaço da roupa do segundo personagem que está posicionado ao seu lado.

Os cochichos continuam dialogando com esta imagem. E a impressão que é passada para o espectador é de uma intimidade, pois para ouvir sons baixinhos é necessário uma aproximação. E isso, Marker conseguiu com o enquadramento em *close*.

O tempo de duração dessa imagem é mais rápida que a permanência da anterior na tela.

Figura 32 – Fotograma 10



Fotograma retirado do filme os fotograma *La Jetée*

Seguida por mais um corte seco, a próxima imagem se revela (**Figura 33**). Agora em plano médio frontal, três personagens e um objeto compõem a cena. À esquerda o mesmo personagem da **Figura 32** está posicionado da mesma forma antes relatada. O personagem posicionado no meio, tem mais da metade de seu corpo tomado pela cor preta, pois sua roupa é escura e a iluminação do cenário não contribui para maiores detalhes. Logo, com sua mão esquerda fechada está elevada até o rumo de sua boca. Esse gesto mostra que ele está pensativo e ansioso por algo. Já nos quadrantes localizados à direita está a área mais clara do enquadramento. Nesta parte tem-se um objeto denominado como rede e sobre ele, um personagem que está com uma venda nos olhos. Este personagem é o foco de atenção dos outros dois homens presentes na cena. Ele parece estar sereno e dormindo.

A evidência que o diretor propõe mostrar é que um processo em busca da memória deste personagem está sendo realizado através de experiências. Os fios que estão presos à máscara passa a impressão de que estes conduzem algum tipo de eletricidade ou até mesmo uma condução de choques. Mas, em toda a trama, Marker não mostra onde estes fios estão ligados. Já o som é inserido em forma de cochichos, dando continuidade à conversa iniciada na **Figura 30**.

Figuras 33 – Fotograma 11



Novamente um corte seco abre outra imagem (**Figura 34**). Esta agora está em um plano geral, mostrando o ambiente onde a história se passa. O que estaria acontecendo? Seria uma sessão de tortura em busca de algo desconhecido?

O som de cochichos aumentam gradativamente, mas não a ponto de se tornar o principal elemento da cena. Esses barulhos somente estão intensificando a impressão de realidade do espectador que vivencia a cena naquele momento.

A permanência dessa imagem é breve como a anterior apresentada dando uma certa inquietação visual na narrativa. E, isso faz com que a história não se mostre monótona.

Figura 34 – Fotograma 12



Fotograma retirado do filme os fotograma *La Jetée*

Para finalizar essa pequena sequência de imagens de *La Jetée*, uma nova imagem surge com o corte seco (**Figura 35**). Esta agora mostra um *big close* do personagem central de toda a narrativa. Este enquadramento tenta passar o perfil psicológico do ator. Neste momento, pode-se conhecer mais o cobaia da experiência destes cientistas alemães, o personagem principal. Parece sereno e não sente dores. Cabe ao espectador dar o seu parecer. Esta é a primeira de outras imagens que dão a sequência ao filme, mas que neste corpus teórico não optou-se explicar.

Esta imagem contém tons claros na maior parte de sua composição²⁹. A ênfase da iluminação está refletida na máscara de cor clara. Esta esconde a maior parte do rosto do personagem, impedindo sua total aparição.

Neste momento, o espectador pode sentir uma aflição e ansiedade por não saber lidar com o oculto. A cor branca passa uma tranquilidade, e talvez por isso que se pode fazer uma analogia com a serenidade da expressão do personagem.

Figura 35 - Fotograma 13



Fotograma retirado do filme os fotograma *La Jetée*

Para encerrar essa parte com análises de algumas imagens de *La Jetée*, ressaltando que foram a estética visual dessas fotografias foram inspiradoras para a parte prática desenvolvida para o próximo capítulo dessa pesquisa.

Na próxima imagen (**Figura 36**) mostra algumas imagens do corpo imagético do filme *La Jetée*. Não contém todas as fotos, pois este curta metragem contém um número elevado de imagens que estenderia muito esse corpo teórico.

²⁹ Moura (1999) conceitua composição como uma “disposição dos elementos pelo quadro” (MOURA, 1999, p. 390).

Figura 36 – Corpo Imagético de La Jetée



2.3 Produções de Fotofilmes no Brasil

Uma busca por novas produções de fotofilmes realizados após 1962, revelou que *La Jetée* não é filho único desta técnica. No Brasil, alguns cineastas produziram curta metragens utilizando esta linguagem audiovisual, resultando assim, numa lista pequena de fotofilmes.

Uma das razões da inclusão dos fotofilmes brasileiros, listados abaixo, no corpo teórico desta pesquisa é apontar quais foram produzidos aqui no Brasil. Como resposta a isso, a busca filmográfica por essas produções audiovisuais mostrou-se importante devido ao esclarecimento de que, não somente os países estrangeiros tem um estudo nessa área, e que muito ainda tem a ser descoberto.

Todas as sinopses foram feitas pela autora desta dissertação. São eles:

Título: Vinil Verde

Direção: Kleber Mendonça Filho

Roteiro: Kleber Mendonça Filho e Bohdana Smyrnova.

Elenco: Gabriela Souza e Verônica Alves.

Narração: Ivan Soares

Duração: 13 min.

Ano: 2004

Cidade: Recife|PE

País: Brasil

Gênero: Ficção

Subgênero: Suspense

Cor: Colorido

Sinopse: Após a filha ganhar de presente de sua mãe uma vitrola e alguns discos de vinil, um pedido lhe é feito: para que nunca tocasse o disco de vinil verde. Mas, a menina não atende ao pedido e sempre coloca o disco verde para tocar. Um fato curioso é que todas as vezes que ela faz isso, sua mãe ao voltar para casa sem uma parte do corpo.

Título: Arpoador

Direção: Fernanda Ramos

Roteiro: Fernanda Ramos

Elenco: Carla Pessanha

Duração: 4 min.

Ano: 2005

Cidade: Rio de Janeiro|RJ

País: Brasil

Gênero: Experimental

Cor: Colorido

Sinopse: A história se passa em um dia no Arpoador na cidade do Rio de Janeiro. Sua narrativa é de uma poética intensa, onde o jogo das imagens passa a ilusão de movimento de câmera³⁰.

Título: Banco de Sangue

Direção: Luiz Montes

Roteiro: Luiz Montes

Elenco: Elton Maciel, Sérgio Gambier, Marina Barreiro, Barbara Campos, Rodrigo Campos, Luiz Monte

Duração: 4 min e 0 seg.

Ano: 1998

Cidade: São Paulo UF|SP

País: Brasil

Gênero: Ficção

Cor: Colorido

Sinopse: A sequência das imagens fotográficas mostram ao espectador, de forma dramática, um assalto a banco. Juntamente o diretor do filme utilizou linguagens cinematográficas com movimentos de câmeras e zoom para atenuar a impressão de uma cena violenta. E, para contribuir com a trama o filme mostra a reação de um garoto diante de uma cena de violência entre um casal.

Título: Aqueles Dias

Direção: Gustavo Nasr

Roteiro: Gustavo Nasr e Patrícia Freitas

Elenco: Alexandre Cioletti, Cynthia Falabella e José Marinho.

Duração: 10 min e 0 seg.

³⁰ Block (2010) conceitua como “pode ser usado para aumentar ou reduzir a intensidade visual. (BLOCK, 2010, p. 193).

Ano: 2004

Cidade: Rio de Janeiro UF|RJ

País: Brasil

Gênero: Ficção | Drama

Cor: Colorido

Sinopse: Uma história de amor de Camila e Paulo, onde a narrativa é contada através de um baú de fotografias. Esse filme mostra todo o percurso amoroso que vai do namoro até a separação.

Título: Gaivotas

Direção: Cristian Borges

Roteiro: Cristian Borges, Eduardo Valente e Débora Breder.

Elenco: Leonardo Vilar, Luciana Borghi, Ana Paula Lopes, Guilherme Sarmiento e Talou

Narração: Leonardo Vilar, Débora Breder e Marco Aurélio Brandt

Título (inglês): Seagulls

Duração: 10 min e 0 seg.

Ano: 1997

Cidade: Rio de Janeiro UF| RJ

País: Brasil

Gênero: Experimental

Cor: Colorido/PB

Festivais: 7a Mostra Curta Cinema (Rio); Impakt Festival (Holanda); 3 Festival Brasileiro de Cinema Universitário (Rio); 14 Festival Internacional de Curtas Metragens de Hamburgo (Alemanha); 9 Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo; 20 Festival de Cinema Latino-Americano (Cuba).

Sinopse: De forma mais poetizada, este filme utiliza as fotografias para dar o aspecto de descontinuidade durante a narrativa. Em um dado momento da trama, um homem come a carne de uma gaivota e em seguida ele vomita. Não hesita e se mata. Essas ações levam o espectador a refletir sobre o gênero trágico dado pelo cineasta.

Título: Jugular

Direção: Fernanda Ramos

Roteiro: Fernanda Ramos

Elenco: Fernanda Alves Pinto e Rosana Martinelli

Duração: 5 min e 0 seg.

Ano: 1997

Cidade: Rio de Janeiro UF|RJ

País: Brasil

Gênero: Ficção

Subgênero: Suspense

Cor: Colorido

Prêmios: Festival de Brasileiro de Cinema Universitário; Prêmio contribuição à Linguagem cinematográfica e Juri Popular; Mostra Curta Cinemateca 98; Prêmio Aquisição Canal Brasil.

Sinopse: O curta experimental é composto por fotografias coloridas e mostra o encontro entre um rapaz e uma moça, à noite, culminando em um viaduto. As imagens consistem numa sequência de fotos. Não há diálogos.

Título: Para Sempre Assim

Direção: João Carlos Lemos e Róger Carlomagno

Roteiro: João Carlos e Róger Carlomagno

Elenco: Isabella Lemos e Antonio Ferreira Filho

Duração: 7 min

Ano: 2001

Cidade: Belo Horizonte|MG

País: Brasil

Gênero: Drama | Ficção

Cor: PB

Suporte: Fotografia em 35mm Ilford XP2-400.

Prêmios: Prêmio Estímulo ao Curta-Metragem do Estado de Minas Gerais; Critic's Choice no 13th London American Film Festival (Inglaterra); Votado entre os preferidos do público na 25ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

Sinopse: Esta narrativa visual mostra as relações humanas de forma clara e leve. Detalhes do cotidiano que passa despercebido por um casal, neste filme ganham uma ênfase. Tudo gira em torno de um homem e uma mulher, na cidade de São Paulo, que passam por problemas de comunicação e de relacionamento. Mas, por

se tratar de um assunto universal o diretor deixa claro que os atores apenas representam os conflitos.

Título: Juvenília

Direção: Paulo Sacramento

Roteiro: Paulo Sacramento

Elenco: Christian Saghaard, Paolo Gregori, Vitor Angelo, Sônia Marmo, Luciana Canton, Evelize Cerveney e Fábio Millei.

Duração: 7 min e 0 seg.

Ano: 1994

Cidade: São Paulo UF|SP

Gênero: Experimental

Cor: PB

Prêmios: Grande Prêmio de Melhor Filme no XVIII Rencontres Internationales Henri Langlois (França); Melhor Curta Metragem no VIII Riminicinema Mostra Internazionale (Itália); Medalha de Prata no X Internationales Kurtzfilmfestival Goldene Camera (Alemanha).

Sinopse: Um grupo de jovens delinquentes da burguesia paulistana estão munidos de ferramentas, pedras e pedaços de pau e espancam um cachorro até sua morte. Uma sequência de fotos em preto-e-branco retratando o sofrimento do animal

3 METODOLOGIA DE PRODUÇÃO DO FILME SOB AS ASAS DE UMA FADA.

A finalidade deste capítulo é explicar a metodologia de produção da parte prática que é a realização de um curta metragem de ficção construído com imagens fixas, ou seja, fotografias. Utilizou-se a técnica da linguagem cinematográfica na edição das imagens fotográficas ao construir a narrativa audiovisual para classificar o filme produzido como cinema.

3.1. Critérios que geraram o tema

A referência poética foi o curta metragem *La Jetée* de Chris Marker. A delimitação do trabalho prático foi feita a partir da escolha de se trabalhar um fotofilme (filme com fotografias *still*) abordando o ponto de vista da cultura ocidental cristã e a força que a religião exerce sobre ela. Baseado nesta delimitação temática, o conteúdo audiovisual desenvolvido para este trabalho explora a simbologia dos valores cristãos de pureza, de liberdade e de clausura transmitidos por imagens que há séculos vem sendo veiculadas na história da arte ocidental muito bem ilustrado no renascimento por pintores que trabalhavam para o Vaticano e para as igrejas na idade média.

3.2. A história do filme Sob as Asas de Uma Fada

A *Story-line*³¹ desse filme trata-se da história de uma jovem que muito cedo foi para um convento por vontade de sua família.

A igreja é o templo onde a personagem lamenta sua exclusão de uma sociedade que tem na figura simbólica de mulheres religiosas a imagem do intocável. A esperança pela libertação de sua verdadeira identidade é o que a amargura intensamente sua inquietação interna e questionamento de valores.

3.3 Perfil da protagonista

Inicialmente é necessário definir o perfil psicológico do personagem que se pretende criar. Para isso, foram elaborados dois estilos completamente diferentes para a mesma personagem que é a protagonista. Em um primeiro momento, ela mostra ser uma pessoa triste, abatida e amargurada.

³¹ Campos (2007) faz uma colocação simples e direta sobre o que é uma *storyline*: “o sumo do resumo da trama principal”. (CAMPOS, 2007, p. 392).

Na segunda fase do filme outro estilo é adotada pela personagem principal. Desta vez ela mostra-se completamente o oposto do que até o momento vinha sendo mostrado. Agora ela sem as vestimentas do hábito celibático, uma fisionomia mais misteriosa e perdida no tempo e espaço.

3.4. Justificativa da personagem principal dentro do tema

Não se trata aqui de especular sobre o cristianismo, e sim um ter parâmetro geral sobre a divindade inserida na sociedade atual constituindo assim, o tribalismo. Sendo que, hoje em dia, as pessoas se organizam em grupos e vivem como “celibatários” construindo assim, tribos.

[...] o divino é oriundo das realidades quotidianas, que ele se elabora, pouco a pouco, na partilha dos gestos simples e rotineiros. É nesse sentido que o *habitus* ou o costume servem para concretizar, para atualizar a dimensão ética de toda socialidade. [...] Basta lembrar que o costume, como expressão da sensibilidade coletiva, permite, *stricto sensu*, um *ex-tase* no quotidiano. Beber junto, jogar conversa for a, falar dos assuntos banais que pontuam a vida de todo dia provocam o “sair de si” e, por intermédio disso, criam a *aura* específica que serve de cimento para o tribalismo. (MAFFESOLI, 2006, p. 61).

Os religiosos como as freiras estão sob os valores da igreja, mas também estão presos e isolados do mundo acabando sendo mais aceitos entre si. Pois, os medos das pessoas em convívio aberto a deixam presas dentro de si mesmas. Essas pessoas se impedem tanto de vivenciar o dia a dia com alguém dentro dos padrões da normalidade (não quer dizer que não sejam normais, e sim por viverem isoladamente) devido às extremidades impostas pelas tradições cristãs. E, isso não quer dizer que são solitários, e sim vivem em tribos.

Em linhas gerais, sabe-se que os extremistas, sendo religiosos ou não, formam um gueto e vivem isolados. Onde eles só são aceitos em grupos identitários que se identificam entre si.

Poderíamos, também, dizer “religião”, entendendo a palavra tal como é empregada para designar aquilo que nos une a uma comunidade. Trata-se menos de um conteúdo, que é da ordem da fé, do que de um continente, quer dizer, de algo que é matriz comum, que serve de suporte para “o estar-junto”. (MAFFESOLI, 2006, p.p. 78-79).

Nota-se que desde o início, a religião sempre teve uma forte influência na vida das pessoas ajudando-as a construirem suas próprias comunidades. E isso não

é diferente para a história da personagem principal do curta metragem realizado para este trabalho.

Uma jovem freira que desde cedo foi imposta a ceder às vontades de sua família a entrar para o convento. Os valores, o culto à pureza, a herança identitária que vem da família à levou para a clausura.

Geralmente o ser humano é enclausurado em seus valores culturais sendo estes os formadores da sua própria identidade, além de ditarem a construção de seu comportamento dentro de sua tribo.

Isso reflete no papel da personagem principal, pois as extremidades vividas por ela nas duas fases do filme a agoniza: a pureza e a liberdade.

O espírito pós-moderno é bastante humilde para proibir e bastante fraco para banir os excessos da ambição do espírito moderno. Ele apenas, por assim dizer, os coloca em perspectiva – expõe suas nascentes interiores, assim como sua vaidade. E, desse modo, os frenéticos esforços para “definir a religião” continuarão inabalados, tentativas há muito tempo desacreditadas mas, por ora, convenientemente esquecidas [...] (BAUMAN, 1998, p. 205).

O estágio da extrema pureza é a clausura, a falta de vivência mundana e, talvez, a omissão de desejos, o que é uma visão normal para o ser humano que vive em outras tribos.

3.5 Análise fílmica técnica do curta metragem: Sob as Asas de Uma Fada

A estrutura desta análise técnica é baseada no modelo utilizado por Jullier & Marie (2009) no livro Lendo as Imagens do Cinema.

O filme foi dividido em três partes que aqui serão chamadas de sequências narrativas. São elas: a primeira é a clausura e os valores cristãos; a segunda trata-se da busca do caminho para a liberdade, e por fim, a terceira trata-se de uma transformação.

3.5.1 Ficha técnica

Gênero: Fotofilme de Ficção

Ano: 2012

Direção, Direção de Fotografia, Roteiro, Fotografia, Edição, Desenho de Som.

Texto Narrativo: Sandra Paro

Elenco: Flávia Xavier, Juan Medeiros

Narração: Larissa Peixoto

Produção de Figurino: Vivian Côrtes

Produção: Wandré Paschoal Montanheiro

Locações: Linha Férrea de Senador Canedo (GO), Igreja Comunidade Nossa Senhora das Dores na cidade de Goiânia (GO) e Estúdio Fotográfico do Centro Universitário de Goiás Uni ANHANGUERA.

Duração: 6'51"

3.5.2 Sinopse

O filme trata de uma busca do eu, de uma identidade que está soterrada dentre várias outras resultantes da nossa cultura em processo de confrontos e transições.

3.5.3 Resumo

Após a missa uma jovem freira permanece na igreja voltada para suas preces. Ali permanece com suas lamentações de uma vida privada das vivências mundanas. Um objeto, esquecido ao seu lado por alguém que esteve naquele local chama sua atenção. A partir de então, a personagem entra em confronto com seus conflitos e toma a decisão de abrir uma nova porta em sua vida por onde entrarão, (simbolicamente), novos valores que darão início a uma nova identidade cultural dela mesma.

A construção de sua identidade cultural e seus valores estão em processo de transformação e questionamento. A possibilidade de tomar posse de uma nova forma e de relacionar-se com a sociedade na qual vive se revela. A simbologia da aquisição de novos valores e a mudança de comportamento estão representados na figura da borboleta.

Logo, alguma coisa a aguardava dentro daquele recinto. Parecia que já a estava esperando. Em seguida uma proposta foi apresentada a ela pelo personagem sombrio que ali habitava. Nesse ponto fez-se o ritual de transição para sua libertação. A protagonista passa por um processo doloroso para alcançar o que tanto deseja: a liberdade. Viver o que ela não havia vivido por suas vontades próprias. A partir de então, um novo caminho a espera.

3.5.4 Em torno do filme

Inspirado no curta metragem francês *La Jetée* de 1952 do cineasta Chris Marker, *Sob As Asas de Uma Fada* é uma produção construída com o mesmo tipo de suporte técnico: fotografias *still* em preto e branco.

O que difere é que *La Jetée* foi uma filmagem de fotografias analógicas preto e branco em tiragens sobre papel, e *Sob As Asas de Uma Fada* é composto por fotos digitais em preto e branco.

As imagens deste curta metragem produzido para este trabalho acadêmico foram realizadas em ambientes internos: igreja, vagão abandonado e estúdio fotográfico. E também, em ambiente externo: linha férrea abandonada em Senador Canedo, no interior do estado de Goiás. Todas as fotografias foram produzidas em 2011 e editadas em 2012, no mesmo ano que foi feita a captação da narração da *voice over*.

A voz que conduz o espectador a situá-lo nesta narrativa audiovisual é feminina, pois o intuito foi representar a personalidade da personagem. Todo o texto narrado está de forma imparcial, desvincilhando assim a ligação de que seria uma narração em primeira pessoa.

Este filme contém somente dois personagens: a freira que é a personagem principal e que passa por duas fases bem distintas em sua vida, aflorando seus conflitos pessoais e um homem misterioso que mal é exposto pela trama.

3.5.5 Conteúdos narrativos das sequências: divisões

A primeira sequência é o início do filme, que contém vinte e seis fotografias. A construção da primeira sequência foi cuidadosamente pensada a fim de ilustrar que mesmo com o passar do tempo através das fotografias de diferentes momentos de um céu carregado de nuvens, a clausura representada pelo convento, a busca pelo imaculado e o celibato ilustrados pela vestimenta da jovem protagonista estão enraizados dentro dos valores cristãos. O local em que a maior parte da trama se desenvolve é no interior de uma igreja, onde a personagem principal está em busca de respostas através de suas lamentações.

Em um segundo momento, quando ela se mostra mais calma se depara com um vidro contendo uma borboleta dentro dele. Ela resolve soltá-la e uma luz forte em seu rosto a faz perder essa identidade santificada.

A segunda sequência possui quarenta e duas fotos que narram visualmente a busca pelo verdadeiro “eu” da personagem principal. O desconhecido a levando para a liberdade tão esperada que foi podada pela família ao ser obrigada a ser instalada em um convento. Essa nova atmosfera cênica se passa em um local abandonado. Alguns segundos depois é revelado que o local é uma antiga estação de trem e os antigos vagões fazem alusão à viagem ao seu interior pessoal. Em um determinado momento, Nesta fase, toda sua inocência é transgredida e revela-se uma nova mulher, até então guardando um ar misterioso sobre sua nova face.

A terceira sequência conduz o espectador a vivenciar uma transformação da personagem através das vinte e seis fotos em atmosfera *noir*. Neste momento da narrativa, os motivos são revelados aos poucos, e estes a conduzem para alcançar sua tão sonhada liberdade em um ambiente sombrio. Desde os primeiros instantes dessa um novo personagem vai de encontro à ela. Ele faz o papel de intermediador para essa tão sonhada passagem para o seu verdadeiro “eu”.

Em algumas partes da narrativa fílmica como um todo, a voz *off* (*voice over*) conduz o espectador introduzindo-o e situando-o dentro da trama.

3.5.6 O texto narrativo

O texto foi composto seguindo a sequência narrativa das fotos. As frases foram distribuídas, soltas, no filme de acordo com a sequência abaixo:

“Na luz escureço,
Sino tempo, som resplandecente
Clareio quando esqueço
De fé e de pó
Se dissolve o nó
De matéria e de luz
Ata-me à cruz
Vida vinda
Ida vida
Vai e volta
Leva e solta
Epifania...
De chão acima e céu abaixo

Caminhos setas, certas rotas:
Direções designam corações
Ferro, pedra, fase, meta
Certos caminhos, multi sozinhos
Das passagens, as paragens.
Na porta, dispara curacao.
Diáfana Fada,
Arcana mulher
Vida vinda
Ida vida
Vai e volta
Leva e solta
Epifania...
Epifania...”

3.5.7 Análise fílmica de: Sob as Asas de Uma Fada

Sob As Asas de Uma Fada é dividido em três momentos: a clausura da personagem evidencia lamentações profundas de uma vida privada dos sabores mundanos e um ato de libertação a faz perder sua identidade em questão; a busca pelo desconhecido levando-a a abrir uma porta que a levará para outra dimensão de realidade; e por fim, a transformação através da marcação de um símbolo de metamorfose dentro da cultura visual em seu próprio corpo que é colocada como o único caminho para a tão sonhada liberdade.

Na primeira sequência do filme apresenta uma série de imagens de nuvens [1-3 | 4]. Sob essas imagens há uma narrativa sonora de ruídos de trovões e, em seguida a última imagem desta série tem um som *off*: um *foley*³² de chuva.

Composta por fotografias em primeiro plano de detalhes de nuvens em um céu aparenemente carregado.

Em todas essas imagens a representação de um céu intempestivo, que mostra nuvens grandes e carregadas. Logo, faz uma analogia com a personagem

³² “Os desenhistas sonoros usam várias técnicas. Uma das mais básicas e fundamentais no cinema moderno é o foley. Jack Foley era um editor de som da Universal Studios que foi o precursor na arte de regravar o som de passos, gestos e atitudes das pessoas em cena, com o objetivo de incrementar a qualidade do som das cenas que, muitas vezes, tinha baixa qualidade de áudio. Daí nasceu o foley, que é a técnica de se reproduzir em estúdio [...]”. (BERCHMANS, 2006, p. 162).

principal que está carregada de preconceitos. Como metáfora, a chuva é o esvaziar de uma nuvem, é colocar para fora o que a carrega. E, adicionando significados para as imagens de nuvens Chevalier (2007) contribui dizendo: “A nuvem reveste-se simbolicamente de diversos aspectos, dos quais os mais importantes dizem respeito à sua natureza confusa e mal definida [...]” (CHEVALIER, 2007, p. 648).

A intenção artística como uma introdução metafórica do céu tem ligação com o interior da personagem que será apresentada nas próximas cenas com seus conflitos identitários de valores.



Fade in para a quarta imagem [4] que vem acompanhada de uma nova sonoridade similar ao início de uma leve chuva. Chevalier (2007) ainda complementa:

Quanto ao papel da nuvem produtora de chuva, é claro que tem relação com a manifestação da *atividade* celeste. Seu simbolismo está ligado ao de todas as fontes de fecundidade: chuva material, revelações proféticas, teofanias [...] A nuvem é o símbolo da metamorfose viva, não por causa de alguma de suas características, mas em virtude de seu próprio vir-a-ser. (CHEVALIER, 2007, p. 648).

Utilizou-se um *Fade in* para a próxima imagem [5] juntamente com a trilha sonora em tons melancólicos, sendo esta utilizada para potencializar a dramaticidade de um céu pós tempestade, onde um faixo de luz corta aquelas densas nuvens. A narração do *voice over* entra em ação introduzindo a história para o espectador. A luz que entra no céu pós tempestuoso leva a uma reflexão, pois tem uma carga simbólica do iluminado, da revelação de um conhecimento.

Fade out na imagem que transmite através da luz uma divindade, logo em seguida em um *fade in* surge a imagem seguinte [6]. *Fade out* na imagem e na trilha sonora.

Inicia-se um som extradiegético de sinos tocando e estão pré antecedendo a locação da próxima imagem, além ser um indício de um evento numa igreja.

4-6



O som dos sinos continuam durante o *fade in* e foi utilizado um *big close* nas mãos segurando um crucifixo [7], como a apresentação da personagem pela introdução de imagens, e também para descrever a personagem como religiosa. Essa revelação nesse enquadramento é a metonímia. E em segundo momento, a iluminação no rosto dela, introspectivo e angustiado pela sombra, novamente é a parte pelo todo. Transição de dissolução.

O primeiro plano da personagem foi utilizado com duas funções: uma para apresentá-la como religiosa e a outra foi para mostrar o seu psicológico.

Transição de dissolução para a próxima fotografia [8], agora um *big close* que transmite o estado emocional da personagem: triste e angustiada. Este primeiro plano enquadrando o rosto da protagonista em sintonia com a próxima trilha sendo esta presente até o frame [22]. Esta música transmite um certo tipo de suspense devido aos tons musicais e diversidade de efeitos sonoros contidos nela.

Nota-se um estilo barroco devido à pouca luz na personagem dramatizando ainda mais o emocional dela. Essa iluminação é lateral revelando algumas partes de seu rosto, sendo este envolvido por uma área negra. O casamento do som com a imagem aguça ainda mais a incerteza de quem pode ser essa pessoa retratada.

O efeito de transição de dissolução insere a nova imagem [9]. Esta em um enquadramento um pouco mais aberto, revelando a vestimenta que a personagem está usando. Aos poucos ela, a personagem vai se revelando através dos enquadramentos.

7-9



A transição com dissolução apresenta a imagem seguinte [10]. Agora em um outro ângulo. A câmera está posicionada no lugar da fonte de luz. É ela que a está iluminando e isso afirma a visualidade da personagem.

O corte seco para o próximo frame [11] mostra suas mãos apoiadas em um móvel de madeira. O ângulo frontal do enquadramento da câmera juntamente com a luz, agora lateral, reforça o momento dramático que a personagem está passando.

O efeito de dissolução para a imagem seguinte [12] revela uma abertura do ângulo de visão da câmera. Agora tem-se um plano conjunto. Este tipo de enquadramento revela o ambiente onde está a personagem. Os bancos de uma igreja induz o espectador a situar-se onde se passa a história naquele determinado momento. A iluminação lateral bem contrastada foi trabalhada dentro da linguagem do movimento artístico Barroco: contraste do claro/escuro.



Dissolução para a imagem seguinte [13], onde agora a freira está com seus dois braços apoiados pelos cotovelos no banco da frente e elevou suas mãos até sua cabeça sugerindo ao espectador que ela está em conflito com si própria.

Toda aquela situação de ter sido obrigada a seguir o celibato a fez camuflar sua verdadeira personalidade, que até então, estava enclausurada.

O corte seco para a próxima fotografia [14]. Dando continuidade ao ritmo da tensão psicológica transmitida pela personagem, um corte breve para a próxima imagem [15] vai de encontro à uma expressão mais calma. Os conflitos começaram a aparecer nas imagens.



A transição de dissolução parte para a fotografia seguinte [16], um *big close* mostra as sensações emocionais da personagem.

Corte seco para um plano conjunto revela novamente o ambiente em que se passa a narrativa [17].

Novamente a transição de dissolução para a próxima imagem [18], só que agora em um ângulo mais fechado para mostrar os detalhes. Um *raccord* de olhar que consiste na transição do olhar do espectador passa a ser o olhar da personagem. A câmera toma o lugar do olhar da personagem.

16-18



Um corte seco segue para a próxima figura [19] um *big close* subjetivo mostra a visão da personagem em relação ao objeto. Aquele pote faz o papel do casulo para aquela borboleta.

Novamente um corte seco revela um plano de ombros [20-21] mostrando a ação da personagem em relação ao objeto. Um ato de libertação. Ela se identificou com o que está dentro do pote de vidro, por isso essa decisão de tirar a tampa.

19-21



Dissolução para um plano americano frontal [22] mostra a personagem em posição de reverência, oferecimento de algo. Imóvel.

Com uma transição de dissolução surge o *big close* com uma profundidade de campo pequena [23] faz o objeto ter uma importância maior na imagem. Uma borboleta prestes a voar. A personagem viu na borboleta sua extensão pessoal, sua vontade de se libertar de tudo o que estava passando.

De imediato consideramos a borboleta como um símbolo de leveza e de inconstância. A noção da borboleta que se queima no candeeiro não é nossa particular: Como as borboletas se precipitam para a sua morte na flama brilhante, lê-se no Bhagavad-Gita (11,29) assim os homens correm para a sua perdição. (CHEVALLIER, 2007, p. 138).

Agora em um plano de ombros [24] frontal, revelado por uma transição de dissolução e um leve *plongée* no enquadramento da personagem mostra a luz estourada que vem da direção de seu olhar como irradiação divina. Metaforicamente, a superexposição da luz, é o apagamento de uma fase, de um ciclo, de sua identidade.

22-24



Nas quatro próximas imagens [25-28] o enquadramento de primeiro primeiríssimo plano evidencia uma forte luz. Talvez um confronto de valores, mas a metáfora do excesso de luz neste caso, é o apagamento da identidade religiosa da personagem que se intensifica a cada fotograma.

25-28



Fade in para a próxima sequência. [29] Um *big close* mostrando uma imagem fechada onde uma mescla de texturas ainda deixa o novo ambiente confuso. O reflexo da poça d'água é o indício de que o período chuvoso ainda

acontece. Transição de dissolução para a fotografia [30] agora em um plano médio revelando que a foto anterior é na parte interna de um novo cenário. *Fade out*.

As imagens seguintes [31-32] são registradas em um plano geral, revelando o novo ambiente desta sequência. Um lugar abandonado e destruído pelo tempo. Esquecido. Um vagão e uma linha férrea sob nuvens tempestuosas, as mesmas reveladas no início desta narrativa.

29-32



Transportada para uma outra realidade [33-35], então revela-se uma nova identidade do confronto. Anteriormente ela estava no sacro, agora no profano. E, essa fase é desmistificada pelas novas vestimentas que a personagem adota. Antes protegida, enclausurada dentro da própria roupa e da igreja. Agora neste espaço aberto, abandonado e desconstruído. Neste enquadramento de plano de ombros, onde mostra ela em um ambiente fechado com uma luz suave. As texturas se aproximam das mostradas nas figuras anteriores [29-30].

33-35



Fade in para as próximas imagens [36-37], agora em um plano geral apresentando o ambiente em que a personagem se encontra. Um espaço interno vazio. Suas vestimentas afirmam que ela vive o profano. A poça d'água das figuras anteriores [29-30] encontra-se na parte inferior direita dos fotogramas [36-37]

Na fotografia seguinte [38] um plano de ombro fecha um pouco mais o enquadramento dando ênfase nos detalhes da personagem, como unhas e luva.

36-38



Transição para a foto seguinte [39]. O enquadramento agora, é do narrador externo. Um plano conjunto revela que a personagem estava em um vagão abandonado.

Um *fade* para a imagem seguinte [40]. Agora a câmera toma o lugar da personagem em um enquadramento subjetivo. Ela vê onde está.

Em seguida, [41] um contra *plongée* anuncia a decisão da personagem. Logo atrás dela está uma área negra que ela deixará para trás.

39-41



Fade para a próxima imagem [42]. Um close no rosto da personagem, o narrador adentra no estado emocional da protagonista nesse contato com a nova realidade.

Em seguida [43] o ponto de vista subjetivo da personagem é retratado de acordo com a inclinação da cabeça dela na figura anterior [42]. Esta visão mostra um certo atordoamento, sendo que antes ela estava amarrado a preceitos morais, e agora o caminho da incerteza e escolhas pelos caminhos dos trilhos deste novo universo que se apresenta a ela. Dúvidas e anseios estão implícitos nas perspectivas lineares desses trilhos.

Agora [44], um plano americano mostra a personagem parada, mas ainda apegada em seu passado através do gesto de sua mão segurando o vagão, que este foi um portal para essa nova realidade. Chevalier (2007) frisa de forma

interessante que o trem (vagão) “[...] Evoca o veículo da evolução, que dificilmente tomamos, na direção certa ou errada, ou que perdemos; simboliza uma evolução psíquica, uma tomada de consciência que prepara a uma nova vida”. (CHEVALIER, 2007, p. 897).

Seguindo para a próxima imagem [45] um plano fechado de primeiro plano com uma profundidade de campo pequena aborda os detalhes da personagem, traduz a posição da mão como uma insegurança de seguir em frente, rumo ao desconhecido. Esse enquadramento precede a foto [46] que mostra um contra plano, também plano de ombros situa o direcionamento do olhar da personagem estaria vendo.



42 - 46

Um plano geral da personagem [47] situa o espectador a ação da personagem. Corte seco para um close dos pés adentrando o trilho [48] evidencia os o caminho que a protagonista decide segui-lo. A linha na diagonal férrea reafirma a direção, justificando assim, a foto anteriormente analisada [42]

Corte seco novamente [49] dando um dinamismo nesta sequência juntamente com a trilha sonora. O enquadramento de um plano conjunto revela detalhes de outro ângulo de sua vestimenta e de sua ação, o caminhar.

Novamente um corte seco para a nova imagem [50] mostrando um plano geral que situa a personagem trilhando sua decisão rumo ao desconhecido.



47-50



Cut in para imagem seguinte [51] mostrando outro ângulo da personagem, evidenciando os passos mais seguros.

O plano geral [52] mostra a personagem em um quadrante inferior da imagem ligada pela linha férrea na diagonal até o seu ponto de partida, a clausura, localizado no superior da mesma. Isso determina o espaço percorrido rumo ao desconhecido, deixando assim, aquele universo obscuro para trás.

Na próxima imagem [53] tem-se um plano conjunto para evidenciar o momento reflexivo da personagem.

51-53



Seguindo, [54] a escolha de um plano mais próximo da personagem é para enfatizar a angústia dela, além de seu momento introspectivo. A pequena profundidade de campo faz com que toda a atenção se volte para seu estado emotivo.

O *close* [55] enfatiza a gestualidade física da personagem e suas introspecções que são revelados com os planos mais próximos. No início do filme suas mãos seguravam um terço, agora uma luva e acessórios revelando os elementos identitários.

Um contra plano, subjetivo [56] revela uma parte da área de visão da protagonista.

54-56



Com o plano de ombros do contra plano da personagem [57] há uma ligação da personagem com um novo espaço.

Um plano fechado na linha férrea [58] como elo de transição entre a ação anterior [57] e a próxima [59], onde nesta imagem novamente os passos seguros são evidenciados pelo primeiro plano.

Novamente um plano geral [60] mostrando o local que ela deixou, bem no seu alinhamento suscitando que é um caminho sem volta, e agora a personagem ganha força em relação ao seu passado.

Um plano geral [61] mostra em primeiro plano o novo destino da protagonista, ainda obscuro pelas tonalidades, e o passado (vagão) em uma luz estourada, metaforizada como o esquecimento. A protagonista diante dessa nova realidade ainda não ganhou forças, por isso ela se encontra pequena, mas ainda no centro da imagem como se algo estivesse a esperando. Um enquadramento um pouco mais fechado [62] mostra a personagem um pouco maior, enfatizando a força de sua presença nesta imagem por estar afastada do antigo e mais próxima ao novo. A área superexposta atrás dela, agora faz parte de um passado distante.

57-62



Transição para a próxima imagem [63], um plano de ombros frontal enfatiza a expressão emocional da personagem. A profundidade de campo pequena mostra a clausura de um passado recente desfocada, onde essa agora perdeu sua força com a técnica de luz estourada propositalmente.

O *big close* [64] neste momento destaca a expressão da personagem com um olhar mais corajoso, e a luz a trás estourada, é o apagamento total do passado, de sua identidade pretérita.

Um enquadramento nas pernas e pés da personagem [65], mostra ela caminhando em sentido para frente, deixando o passado para trás, reforçando a luz estourada para dar mais ênfase.

63-65



Agora em plano geral [66] do novo espaço que ela irá adentrar. A personagem em frente a uma porta ainda fechada que guarda um mistério.

A porta simboliza o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e a pobreza extrema. A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la. É o convite à viagem rumo a um além [...] (CHEVALIER, 2007, p. 735).

Ainda em frente a essa porta, em plano americano e lateral [67], a personagem estática ocupando um terço da imagem apenas, pois o local ainda tem um maior peso em relação à ela.

A imagem seguinte [68] é um *big close* da personagem, no quadrante direito, mostrando seu estado emocional claramente ilustrado. Quando uma pessoa olha para baixo, é porque está pensando. A dúvida da protagonista em relação ao tentar descobrir o que tem por trás da porta ainda a perturba.

Ela se mantém estática por alguns instantes. A porta refere-se a um portal que guarda o desconhecido. E, cada vez mais o passado fica distante dela.

66-68



Seguindo a análise, um contra *plogée* [69] enaltece a figura da personagem, mostrando sua atitude e coragem.

Corte seco e breve [70] em um *big close* para enfatizar a ação da personagem, que agora ganha mais força por querer seguir em frente, rumo ao desconhecido. Sua identidade agora se mostra mais firme, por sua mão estar centralizada na foto.

Novamente um corte seco [71] para um *big close* na protagonista. Por estar de lado para a câmera sua expressão não é tão evidenciada, mas o seu olhar direcionado ao feixe negro mostra sua coragem adicionada à sua nova personalidade. Totalmente diferente das primeiras imagens desse filme.

69-71



A sequência das próximas três imagens [72-73-74] são em um plano geral finalizando a ação da personagem neste momento. Enfim, ela segue para o desconhecido. A área negra, metaforicamente guarda mistérios. A porta serviu como portal, e este permitiu a passagem dela de um espaço para outro. De uma realidade para outra indicando possibilidades.

72-74



Esta nova fase do filme trabalha a maior parte com a luz espetacular. As pequenas áreas claras entram em confronto com o preto profundo, este misterioso.

Nas duas primeiras figuras desta série [75-76] um enquadramento de um plano americano mostra em primeiro plano, nas duas extremidades da imagem, a personagem e a redoma de vidro apresentada nos primeiros frames desta narrativa. A luz pontual vinda do objeto localizado na parte esquerda do quadrante justifica a iluminação barroca contrastante, e enfatiza a expressão e o emocional da protagonista. Entre os dois pontos de luz deste primeiro plano, ao fundo, uma luz muito fraca apresenta um segundo personagem. A grande área negra apresenta um ambiente interno sombrio.

Em seguida [77] um *big close* na redoma de vidro apresentando um objeto amórfico, sem detalhes definidos e imóvel.

Abre-se para um primeiro primeiríssimo plano [78] para que o espectador se aproxime deste objeto estranho.

Novamente em um plano americano [79] o segundo personagem ganha uma porcentagem maior de força, sendo que a luz pontual acima dele se apresenta mais forte.

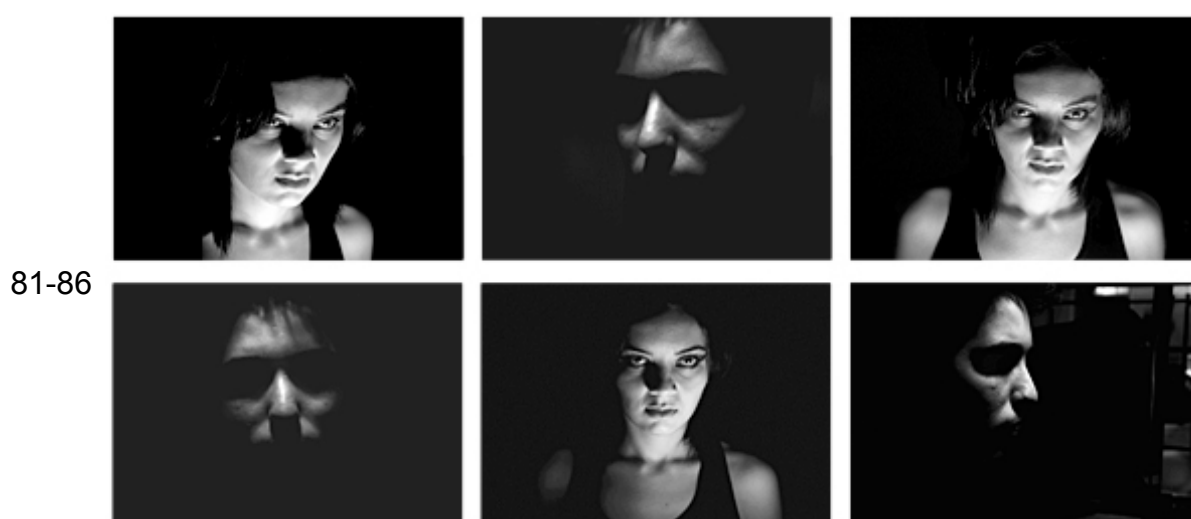
Em um *big close* [80] lateral, a protagonista direcionada para a figura obscura do segundo personagem mostra que em sua mão apoiada ela ainda mantém a identidade adquirida antes de adentrar neste recinto. A iluminação vinda de baixo para cima dramatiza sua expressão.



As próximas seis imagens [81-86] se apresentam inicialmente com um corte seco e foram feitas em *big close* para mostrar o diálogo entre a alternância dos

personagens e, luz pontual inferior na protagonista dramatiza sua expressão emocional, e a iluminação superior no personagem lhe dá um ar de mistério. Enquanto os olhos dela são iluminados, os dele ficam no anonimato. Nota-se que este personagem é um homem, pelos traços retos e másculos.

Na última foto desta pequena sequência [86] nota-se uma área clara no segundo plano justificando a luz superior que ilumina pequenas partes do rosto deste personagem. Esta fonte de luz não é visível devido à pequena profundidade de campo que a faz perder a identidade. *Fade out*.



Corte seco para a imagem seguinte [87], onde esta guarda alguns significados relevantes para esta análise. A luz é superior e pontual. Esta faz sobressair as áreas mais claras e suas texturas. A palavra “fairy” destaca-se na área mediana da imagem. Os elementos constitutivos desta foto denunciam a identidade deste personagem tatuador, que até então não se mostrava.

Corte seco para a próxima foto [88] um plano de ombros apresenta a situação emocional da protagonista. Ela consegue transmitir a sensação que está sentindo pela ação apresentada na fotografia anterior [87].

Após um corte seco, surge a imagem em *big close* [89] para adentrar ainda mais nos sentimentos da personagem. A iluminação suave foi utilizada para mostrar todos os traços de suas expressões de dor.

Em seguida, [90] um primeiro primeiríssimo plano potencializa ainda mais a sensação passada pela personagem, de dor e sofrimento. Na sequência, um plano de ombros [91] revela mais detalhes desta cena. Ainda o local não é revelado, pois o mundo dessa tribo de tatuadores é obscuro e misterioso.

Corte seco e surge o enquadramento de plano de ombros [92] mostra a personagem na mesma situação de dor e sofrimento.

87-92



Um primeiro primeiríssimo plano [93] convida o espectador a compartilhar do emocional da protagonista. O ápice do sofrimento se faz nessa imagem.

Em seguida, [94-95] mais um primeiro primeiríssimo plano revela mais detalhes da marcação no corpo da personagem principal. Corte seco para a próxima imagem [94] e mais um detalhe é apresentado como identidade do personagem secundário, suas unhas longas e negras. Típico desse tipo de tribo. E, a tatuagem de uma fada representa a transferência para a pele dela daquele ser amórfico enclausurado apresentado nas figuras [77-78].

Na foto seguinte [96], um primeiro primeiríssimo plano reafirma a nova identidade assumida pela protagonista pela sua mão envolvida pela luva que está no segundo plano da imagem bem nítida. É o firmamento dessa identidade assumida desde que marcou em seu corpo uma fada como forma de abandono do passado.

Na verdade, os palácios evocados pelas fadas, que elas fazem surgir na escuridão da noite, cintilantes, podem desaparecer numa fração de segundo, deixando apenas a lembrança de uma ilusão. Na evolução psíquica, situam-se entre os processos de adaptação ao real e da aceitação de si mesmo, com suas limitações pessoais. Costuma-se recorrer às fadas e às suas operações mágicas na medida em que não se romperam os laços das ambições desmedidas. Ou então elas funcionam como uma compensação para as aspirações frustradas. (CHEVALIER, 2007, p. 415).

Corte seco para a foto seguinte [97], onde o personagem secundário se apresenta em um *big close*, mas ainda sem revelar seus olhos, como em resposta à

figura anterior [96]. Uma grande área negra fortalece a ideia de um ambiente sombrio e misterioso



Um plano americano [98] mostra poucas informações visuais devido à grande área negra que envolve essa foto. Mas, sabe-se que a personagem está novamente abrindo a porta que tem como papel servir de portal para uma outra realidade.

Agora em um plano de ombros [99] tem-se uma iluminação natural adentrando no espaço de encontro a personagem, e esta ilumina suavemente sua silhueta. Ainda estourada a luz desse outro espaço externo, a pequena profundidade de campo não revela maiores detalhes sobre o que tem do lado de fora.

Enfim, um plano geral [100] para finalizar essa narrativa, sendo que este mostra a personagem deixando o ambiente escuro e sombrio indo de encontro à uma nova realidade, um novo caminho ainda desconhecido. A metáfora da claridade, neste caso, é o apagamento do passado, o acordar em um outro lugar. Ela atravessa o portal novamente e assume sua identidade de profana, o seu verdadeiro. *Fade out.*



CONCLUSÃO

Desde que me apresentaram o fotofilme *La Jetée*, uma paixão arrebatadora foi despertada em mim por essa narrativa. A partir de então, todas as informações que giravam em torno deste filme me interessavam. E, foi nessa fase que procurei saber mais sobre Chris Marker, o autor dessa obra audiovisual. O fato de ser uma pessoa misteriosa, pelas poucas veiculações de seus auto retratos na mídia, fez com que me dispertasse mais curiosidades sobre ele.

Não é à toa minha fascinação pela obra de Marker. Um grande fator decisivo é por *La Jetée* ter como suporte a fotografia. Atuo no mercado como fotógrafa, e também na docência universitária ministrando disciplinas que envolvem a imagem. Logo, diante das orientações, vimos que eu poderia juntar o meu ofício, que é fotografar, com a pesquisa a ser desenvolvida aqui.

Decidido o objeto de estudo, parti para a etapa de levantamento de dados bibliográficos. Após isso, já com resumos e fichamentos prontos, chegou a hora de pensar construir o corpo teórico do primeiro capítulo.

Primeiramente, percebi claramente a importância de ter pesquisado o início do cinema diante dos aparelhos de ilusão de movimento. O entendimento de seus mecanismos e como eles reproduziam as imagens, contribuiu imensamente para a edição da minha produção prática que abordo no terceiro capítulo.

No segundo capítulo, a prática da análise fílmica de algumas imagens, específicas do fotofilme *La Jetée*, me proporcionou um maior conhecimento sobre as intenções de Chris Marker sobre sua produção audiovisual em questão. Ao analisar quadro a quadro da pequena sequência selecionada, as impressões do cineasta ficaram explícitas diante deste trecho da narrativa.

Ainda neste capítulo, foi feito um breve levantamento de alguns fotofilmes nacionais (brasileiros) produzidos com um certo teor de hibridização de técnicas nas construções de seus suportes imagéticos. E, foi extremamente necessário essa busca pela produção nacional, pois havia uma lacuna em relação ao seguinte questionamento: essa técnica do fotofilme criada por Chris Marker se expandiu e foi utilizada aqui no Brasil? Essas pesquisas imagéticas contribuíram para a construção da minha produção prática: primeiramente, eu não queria abordar os mesmos temas já produzidos e, diante disso, eu quis seguir o mesmo tipo de construção imagética

de Marker, dispensando uma hibridização de técnicas de animação como: desenhos e filmagens.

Toda a teoria abordada nesta pesquisa foi colocada mediante leituras bibliográficas e filmográficas. Com isso, houve uma ampliação considerável do meu repertório cultural, em relação ao cinema e tudo que gira em torno da imagem. E assim, pude construir uma linha de raciocínio em torno do fotofilme: uma narrativa visual construída com imagens fotográficas.

Todas as informações verbais obtidas foram enriquecedoras. Elas contribuíram profundamente, para o que foi escrito no dois primeiros capítulos, além de terem sido essenciais, de suma importância para a produção prática explicada no terceiro capítulo. Como fazer um fotofilme? Qual o tema? O que passar para o espectador? Uma mensagem poética? Essas foram as perguntas que fiz diante do grande desafio que é a produção da parte prática deste mestrado.

Alguns meses se passaram e decidi trabalhar a fotografia preto e branco, pois na ausência da cor eu conseguiria direcionar a atenção do espectador para a plasticidade composicional das imagens.

Muitas foram as dificuldades surgidas diante das informações pesquisadas sobre a área do cinema, que até então era tudo muito novo diante do meu repertório cultural relacionado à isso. Gradualmente, fui formando um raciocínio lógico sobre tudo que absorvi dos autores estudados. Um assunto complementou o outro. E assim, pude organizar nas folhas em branco o que aprendi.

A pesquisa deste trabalho foi de grande impotência para meu crescimento intelectual e pessoal. Descobri novas possibilidades de se fazer cinema de qualidade com experimentações fotográficas, aproveitando a minha formação profissional na área imagética. Independente de suportes, sejam eles físicos ou não, a fotografia analógica ou digital pode proporcionar um resultado poético dentro de uma narrativa visual.

Conclui-se então, momentaneamente, esta pesquisa, deixando aqui uma porta aberta para uma futura continuação agregando outras linguagens cinematográficas à técnica do fotofilme, que poderá resultar em novas possibilidades dentro das poéticas visuais. Diante disso, espero ter contribuído para a área das poéticas visuais com esta minha pesquisa, e também com a produção audiovisual do fotofilme *Sob As Asas de Uma Fada* instigando assim, o diálogo entre a fotografia e a imagem fílmica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTER, Norma. **Chris Marker**. Ed. University of Illinois Press Urban and Chicago: 2006.
- AMIEL, Vincent. **Estética da Montagem**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2006.
- BARBOSA JÚNIOR, Alberto Lucena. **Arte da Animação: Técnica e estética através da história**. 2 ed. São Paulo: Senac, 2005.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991. _____. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1975.
- BELLOUR, Raymond. **L'Entre-Images 2**. Paris: P.O.L., 1999.
- BERCHMANS, Tony. **A Música do Filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música no cinema**. São Paulo: Escrituras, 2006.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Braziliense, 2004.
- BERNARDO, Luís Miguel. **Histórias das Luz e das Cores**. Volume 2. Porto: Universidade do Porto, 2007.
- BLOCK, Bruce A. **A Narrativa Visual: Criando a estrutura visual para cinema, Tv e mídias digitais**. São Paulo: Elsevier, 2010.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto (org.) [et al.]. **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: [s. l.], 1977.
- CÂMARA, Sergi. **O Desenho Animado**. Lisboa: Editorial Estampa, 2005.
- CAMARGO, Isaac Antônio. **Reflexões Sobre o Pensamento Fotográfico**. Londrina: UEL, 1997.
- CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos: Mitos, sonhos, costumes gestos, formas, figuras, cores, números**. 21 ed. Rio de Janeiro, 2007.
- DANCYGER, Ken. **Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo: História, Teoria e Prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.
- ELIAS, Érico Monteiro. **Fotofilmes: da Fotografia ao Cinema**. Campinas, 2009.
- GARDIES, René (org.). **Compreender o Cinema e as Imagens**. Lisboa: Texto & Grafia, 2007.
- GAUDREAU, André. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade

de Brasília, 2009. JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1996. JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. LEITE, Miriam L. M. **Imagens e contextos**. BCMU. Campinas: v.5, n.10, jul/dez, 1993. LEITE, Sydney Ferreira. **O cinema manipula a realidade?** São Paulo: Paulus, 2003. MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997. MANINI, Miriam. Imagem, imagem, imagem...: o fotográfico no foto-romance. *In*: SAMAIN, Etienne (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998. MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003. MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. METZ, Christian. **A significação do cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1972. MOURA, Edgar. **50 Anos Luz, Câmera e Ação**. 2 Ed. São Paulo, Senac, 1999. MUYBRIDGE, Eadweard. **Horses and Other Animals in Motion: 45 Classic Photographic Sequences**. New York: Dover Publications, Inc., 1985. NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem**. Covilhã, Portugal, LabCom Books, 2010. PIZOTTI, Ricardo. **Enciclopédia Básica da Mídia Eletrônica**. São Paulo: Senac São Paulo, 2003. RODRIGUES, Chris. **O Cinema e a Produção**. 3 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007. SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. **Imagem – Cognição, Semiótica, Mídia**. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**/Francis Vanoye, Anne Goliot-Lété. 4 ed. Campinas: Papirus, 2006.

SITES

<http://www.brasil.gov.br/imagens/linha-do-tempo/linha-do-tempo-cinema/1895-cinematografo/view> <http://www.chambel.net/?p=143> <http://www.cinefis.com.br/le-voyage-dans-la-lune/filme/8780>
http://education.eastmanhouse.org/discover/kits/picture_detail.php?id=3&page=4
<http://georgemelies.com/>
http://kinodinamico.files.wordpress.com/2010/08/1878_zoopraxicope1.jpg
http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/ThePhotos/lars-olof_gallery.html
<http://www.programadorabrasil.org.br/busca.php?b=fotofilme>

<http://www.studium.iar.unicamp.br/19/03.html>

FILMOGRAFIA

MARKER, Chris. ***La Jetée***. França, 1962. CARVALHO, Luciana Miranda. **Sob As Asas De Uma Fada**. Goiânia, Goiás, Brasil, 2012.