

Cinema vem do grego *Kinema* =
Movimento

Invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière em 1895.

"A saída dos operários da Fábrica Lumière em Lyon"

"A chegada do comboio à Estação Ciotat"

Aurélio Paz dos Reis

“A saída do pessoal operário da
Fábrica Confiança”, 1896

Os tempos modernos, Charlie

Chaplin (1936)

Walter Benjamin, “A obra de arte na era da sua reprodução técnica” *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Introdução de T. W. Adorno, Lisboa, Relógio D’Água, 1992.

“nova consciência [nocturna] do
mundo”

Vachel Lindsay , *The art of the moving picture*, New
York : Macmillan, 1915.

**George Méliès, *Shakeaspeare writing
Julius Caesar* (1907)**

Relação literatura e artes visuais

- Carmen Peña-Ardid associa a três contributos:

- 1 - Joseph Conrad, *Nigger of the "Narcissus"* (1896):

"My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see".

- 2 - D. W. Griffith, 1913:

"The task I'm trying to achieve above all is to make you see".

- 3 - 1945, Herbert Read, 1945:

"If you asked me to give it to you the most distinctive quality of good writing, I would give it to you in this one word: visual".

(Cit. In Carmen Peña-Ardid, *Literatura y Cine*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 113.)

Pere Gimferrer:

“Griffith decidiu: a) que o cinema era – como já tinha compreendido Méliès, e mesmo antes dele, os irmãos Lumière, pelo menos desde *O regador regado* (1896) – algo que servia para contar histórias, e b) que o modelo ou padrão para contar histórias devia ir buscar-se, não ao teatro, como vinha ocorrendo com a assimilação feita por Méliès do espaço visual do enquadramento pelo espaço cénico, senão na configuração do relato cinematográfico de acordo com as leis da forma da expressão literária que Griffith – coincidindo com milhões de contemporâneos, desde as multidões anónimas de espectadores até Vladimir Ilich Lenin – considerava a mais acabada forma de narração: o romance oitocentista.”

(Cit. *In* Pere Gimferrer, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 13 – tradução minha do Castelhana)

O nascimento de uma Nação, D. W.

Griffith (1915)

Melodrama

Etimologicamente: drama por música. É uma invenção vocabular do século XVII italiano.

Intolerância, D. W. Griffith (1916)

Características do melodrama:

- Excesso de representação dos sentimentos;
- Relação do objecto estético com o provocar de uma reacção física ligada com uma reacção estética e ética;
- Ligado a um sub-género: *tearjerker*, literalmente “o que faz jorrar lágrimas” e que implica um descontrole dos sentimentos.

Peter Brook, nas suas obras, define melodrama como:

- Hipérbole das reacções sentimentais;
- Justaposição oximórica dos contrários;
- Centralidade da história de amor como uma representação enfática e expressiva dos meios técnicos (a cor, etc...);
- O papel do som, dos objectos com funções alegóricas (o uso dos espelhos na filmografia de Douglas Sirk, por exemplo).

Melodrama Douglas Sirk (anos 50)

- Assenta em personagens e temas recorrentes:
- A procura do pai / amante /marido ideal;
- O intruso redentor;
- O herói vitimizado;
- A casa como espaço de interacção social;
- Crítica social sub-reptícia

Melodramas clássicos

Imitation of life, Douglas Sirk (1959)

All that Heaven Allows, Douglas Sirk (1955)

Literacia Fílmica

Cena: reenvia para uma unidade de lugar e de tempo.

Sequência: é uma noção especificamente cinematográfica. Consiste numa associação lógica entre planos em torno de uma acção ou de uma continuidade dramática determinada.

Plano: imagem fixa que vemos à nossa frente no ecrã.

Escala de planos:

Plano geral: o espaço domina em relação à personagem.

E tudo o Vento Levou (Victor Fleming, George Cukor, 1939)

Plano de conjunto: personagens envolvidas pelo conjunto do cenário.

O leopardo (Luchino Visconti, 1963)

Plano médio / de figura inteira: a personagem é enquadrada na sua totalidade e domina o ambiente circundante.

Ritmo louco (George Stevens, 1936)

Plano americano: a personagem é enquadrada dos joelhos ou das coxas para cima.

Os pássaros (Alfred Hitchcock, 1963)

Plano próximo /aproximado / de meia figura: a personagem é enquadrada da cintura ou do peito para cima.

A lista de Schindler (Steven Spielberg, 1993) 2'24''

Grande plano: a personagem é enquadrada do pescoço para cima.

A hora do lobo (Ingmar Bergman, 1968) 59'41''

Muito grande plano: cabeça ou rosto ocupam todo o ecrã.

A hora do lobo (Bergman, 1968) 1'19''

Plano de pormenor: detalhe do corpo; objecto

Mónica e o desejo (Ingmar Bergman, 1953) 37,46''

Escala sucessiva de planos: é uma sequência

Os pássaros (Alfred Hitchcock, 1963)

Profundidade de campo:

Primeiro plano / Segundo plano / Plano de fundo

O mundo a seus pés (Orson Welles, 1941)

Enquadramentos (continuidade visual e narrativa):

Plano-sequência: a acção desenvolve-se com continuidade espaço-temporal, sem cortes de montagem.

A sede do mal (Orson Welles, 1958)

Outros processos usados na estrutura narrativa:

Raccord: Na montagem, é uma técnica que assegura a continuidade visual e diegética entre dois planos.

Duas grandes modalidades de *raccord*:

– por corte simples e encadeado

Lawrence da Arábia (David Lean, 1962) 0'37''

Flashback, Flash-forward, insert

O estranho caso de Benjamin Button (David Fincher, 2008) 3'49''

Paralítico ou Freeze-frame:

Os quatrocentos golpes (François Truffaut, 1959) - Final

Enquadramentos quanto à angulação:

Picado: câmara capta a personagem a partir de cima.

E tudo o Vento Levou (Victor Fleming, George Cukor, 1939)

Contrapicado: câmara capta a personagem a partir de baixo.

Kill Bill – A vingança (Vol.1) (Quentin Tarantino, 2003)

Deutsch ou German Plan (Plano oblíquo)

Difamação (Alfred Hitchcock, 1946) 1h28''

Why movies tilt the camera like this

Campo: o espaço da acção. Porção de espaço imaginário contido no interior do enquadramento.

Contracampo: o que se opõe ao campo. Porção de espaço equivalente, no mesmo lugar e na mesma acção, obtido pela rotação da câmara sobre o seu eixo, num ângulo aproximado de 180º.

Campo/contracampo no cinema do irmãos Coen

Fora de Campo: conjunto de elementos (personagens, cenários, adereços) que, não estando incluídos no enquadramento, a ele estão ligados imaginariamente pelo espectador

Tiroteios no fora de campo

Enquadramento Matemático:
precede a existência dos corpos e das acções

Gold Diggers of 33 (Busby Berkely, Mervin Le Roy, 1933)

Enquadramento Dinâmico:
os corpos e as acções determinam o enquadramento

The Band Wagon (Vincent Minelly, 1953)

Uma Mulher Sob a Influência (John Cassavetes, 1974)

Travelling:

lateral, para trás, para a frente, circular, aéreo, etc...

Easy Rider (Dennis Hopper, 1967)

The Straight Story (David Lynch, 1999), 52'

Saturday Night Fever (John Badham, 1977)

Panorâmica:

The Grand Budapest Hotel (Wes Anderson, 2014)

Um Tiro na Noite (Brian de Palma, 1981)

Zooming

Variação da focal da objectiva zoom

Zoom in:

diminuição do quadro até atingir um grande plano

Zoom out:

aumento do quadro até atingir um plano de conjunto

Exemplos variados

Tratamentos de luz:

qualidade de luz: Days of Heaven (Terence Malick, 1978)

trajetórias de luz

High Key: alto contraste

Low Key: baixo contraste

Mulholland Dr. (David Lynch, 2001)

Chiaroscuro: O Gabinete do Dr Caligari (Robert Wiene, 1920)

Sombras e Nevoeiro (Woody Allen, 1991)

Plano Nacional de Cinema

A *Ekphrasis* desaparece praticamente no cinema: no cinema ela é o próprio movimento da câmara.

Vermeer, *A leiteira* (1958)



Edward Hopper, *Morning Sun* (1952)



Luís Buñuel:

“Penso que o cinema exerce sobre o espectador um certo poder hipnótico. Basta olhar para as pessoas quando saem de uma sala de cinema, sempre em silêncio, de cabeça baixa e com ar alheado. O público do teatro, da tourada ou de um evento desportivo manifesta mais energia e animação. A hipnose cinematográfica, leve e inconsciente, deve-se com certeza à escuridão da sala, mas também às mudanças de plano, de luz e aos movimentos da câmara que enfraquecem a inteligência crítica do espectador e exercem sobre ele uma espécie de fascínio e de violação.”

(O meu último suspiro, Lisboa, Fenda Edições, 2006, p. 85)