

**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, *Shakespeare 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 180°.

### [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

[Mullholland 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)*