

A UTILIZAÇÃO DE LINHAS PARA COMPOSIÇÃO DA PROFUNDIDADE DE CAMPO EM UM FILME EXPERIMENTAL FEITO COM CELULAR

THE USE OF LINES FOR COMPOSITION OF FIELD DEPTH IN AN EXPERIMENTAL MOVIE, MADE WITH MOBILE PHONE

Hélder Paulo Cordeiro da Nóbrega (UFPB)

RESUMO:

Betton (1987) compreende a profundidade de campo como o relevo do filme, enquanto Bazin (1991) a entende consoante há um jogo de xadrez dramático. Entre relevos e dramas, o presente escrito trata do processo criativo do filme experimental *Oratório* (Brasil/Paraíba, 7'55", 2019), no qual a fim de obter profundidade de campo, foram utilizadas técnicas da fotografia, na especificidade das linhas direcionais e perspectivas, para compor as imagens em movimento feitas com câmera de celular. Através de uma Pesquisa Baseada na Arte (PBA), verificamos ser exequível os recursos supracitados.

Palavras-chave: Cinema. Filmes de celular. Processo criativo.

ABSTRACT:

Betton (1987) understands depth of field as the relief of the film, while Bazin (1991) understands it as a dramatic chess game. Among reliefs and dramas, the present writing deals with the creative process of the experimental film *Oratório* (Brasil/Paraíba, 7'55", 2019), which, in order to obtain depth of field, some photography techniques were used in the specificity of directional lines and perspectives, to compose the moving images made with a cellphone camera. Through an Art-Based Research (PBA), we found the above resources achievable.

Keywords: Cinema. Cellphone movies. Creative process.

Introdução

Nos dias atuais as imagens feitas por dispositivos móveis vêm ganhando cada vez mais destaque no cenário audiovisual. Tal fato fica evidenciado quando observamos um quantitativo de produções feitas com câmeras de celular. Em razão dessa demanda contemporânea, muitos festivais de cinema têm como objetivo a exibição filmes feitos a partir dessas novas ferramentas.

O celular tem a tela de exibição audiovisual mais importante do tempo contemporâneo. Dessa maneira, o smartphone torna-se uma ferramenta necessária em vários processos de criação, seja no compartilhamento de informações, como suporte para leitura dos diversos teóricos ou na utilização de seus mecanismos retransmissores e produtores de

imagens e sons, uma vez que nem sempre estamos com uma câmera e suas respectivas lentes a mão, de uma forma tão prática quanto os aparelhos móveis de comunicação.

Em nosso trajeto diário existe uma sucata, local onde sempre encontramos com múltiplos objetos em suas mais variadas formas, texturas, cores, formatos e volumes. Na maioria dos nossos processos criativos há uma peça adquirida no ferro velho, fato explanado em nossa dissertação de mestrado, justamente por envolver à reciclagem de tais elementos nos processos de criação em direção de arte para cinema. Parafraseando o poeta Manoel de Barros “O que é bom para o lixo é bom para poesia” (BARROS, 1996, p.12). Já Cotton (2010, p. 115) nos diz que uma das formas de fazer fotografia contemporânea é escolher assuntos que a priori não teriam um léxico artístico, tudo no mundo pode ser fotografado.

Numa das últimas andanças, de um itinerário comum, observamos que o ferro velho estava sendo desmontado. Ao indagar o dono sobre o que acontecia, ele relatou que havia recebido uma ordem de despejo, tendo pouco tempo para desocupar o local. Não pensamos duas vezes, de posse de um celular fizemos o registro audiovisual. Dessa forma, realizamos um filme, em um momento não planejado, dado vista a urgência em fazer a gravação.

Oratório¹ (Brasil/Paraíba, 7’55”, 2019) é um filme experimental do gênero documentário, de nossa autoria, feito a partir da câmera de um celular. Sabemos que as câmeras desses dispositivos móveis não alcançam uma boa profundidade de campo, geralmente compensada pelo foco no assunto, deixando o fundo desfocado (CABRAL, 2019, *online*). Em nossos estudos com fotografia artística, observamos que a falta de profundidade de campo, poderia ser suprida nas composições de quadro, envolvendo no ato elaborador dessas imagens, uma maior relação compositiva com as linhas direcionais e perspectiva.

Desse modo, surge nosso questionamento maior que impulsionou esse estudo. Seria possível utilizar as linhas direcionais e perspectivas na elaboração da profundidade de campo das imagens em movimento, feitas por câmeras de celular? Acreditamos que sim, e por meio de um exercício teórico-prático, que envolve a feitura de um filme experimental, ponderamos a relação peculiar entre o uso de técnicas fotográficas e sua aplicabilidade para o audiovisual.

Nosso primeiro passo foi averiguar a existência da temática abordada em trabalhos de pós-graduação em nosso país. Para isso fizemos buscas na base de dados da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Dessa forma, como resultado, pudemos observar a ausência do tema em dissertações e teses de doutorado realizadas no Brasil.

¹Disponível em: https://youtu.be/h_7N7tjfUyo Acesso em: 07. Out. 2019.

Destacamos, que em nossas práticas pessoais com o uso de fotografia havíamos verificado possibilidades das linhas na composição de uma imagem estática, no entanto não tínhamos observado, por meio de testagens, tais concepções nas imagens em movimento.

Tendo como paradigma teórico uma perspectiva construcionista, essa é uma Pesquisa Baseada na Arte (PBA), caracterizada por ser um tipo de investigação de orientação qualitativa, que utiliza como estratégia o estudo de caso, o qual emprega no método de coleta e de análise, observações, registros e métodos visuais. Sendo assim, ao longo desse texto versaremos acerca de um processo criativo que abrange decisões técnicas providas da fotografia; enquanto expressão de arte, e seu uso na construção do filme susodito; objetivando contribuir para pesquisas em cinema, através do relato de uma experiência que consta na composição de quadros com profundidade de campo aplicados ao audiovisual, feito a partir da câmera de um celular.

1-Fotografia e cinema um breve panorama histórico

Desde a sua origem, a arte vem influenciando e ao mesmo tempo retratando a cultura humana em todas as suas linguagens, nas Artes Visuais, por meio da escultura, pintura, ou a mais recente fotografia. A partir de sua invenção, em 1839, a fotografia vem enfrentando uma dicotomia entre as tentativas para fazer a composição da imagem, enquanto expressão de arte, e os aspectos industriais que envolvem a fabricação massiva e evolução do seu aparato técnico.

Ao longo dos anos até chegarmos na era digital, a função da fotografia passou por vários entraves e aceitações. Por ser uma representação mais aproximada do real em termos pictóricos, a fotografia enfrentou todos as possíveis recusas, até conseguir adentrar no patamar da arte. Hoje compreende-se que da mesma forma que o pintor e o escultor, fazem escolhas para realizar seus quadro e objetos artísticos, “o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque.” (ARGAN, 1992, p. 79).

No início da fotografia era hostilizada pois os pintores eram os profissionais encarregados de fazer imagens retratando as pessoas, com o advento da aparelhagem fotográfica, essas e outras demandas de registro do real, eram subsidiadas pela fotografia. Para Bazin (1991, p.25) a ocasião de mostrou favorável, o estudioso do cinema sustenta que a fotografia é o fato mais importante na história das Artes Visuais, pois permitiu à pintura ocidental libertar-se definitivamente da necessidade realista e retomar a sua independência estética.

Desse modo as Artes Visuais, pode evoluir ao contar com a fotografia para melhorar o trabalho de seus pintores que passaram a utilizá-la como fonte segura de verificação da imagem, pois a fotografia possibilitou enxergarmos o que o olho humano não poderia fazer, e dessa forma passou a subsidiar todas as coisas as quais a partir dela se tornaram visíveis e perceptíveis, aumentando consideravelmente a qualidade estética das imagens. Tanto que para Argan (1992) em sua obra *Arte moderna*, nos dias atuais “não há qualquer dificuldade em admitir que os procedimentos fotográficos pertencem a ordem estética”. (ARGAN, 1992, p.79).

A fotografia além de sua função estética passa dar substrato para outras ciências, a exemplo da área da saúde, que utilizam da imagem como suporte para seus diagnósticos. Além de suas outras diversas possibilidades de integração estética e científica com a vida humana, a fotografia também é vista por alguns estudiosos como um bem cultural.

Bourdieu e Bourdieu (2006) alegam que a fotografia é “a única prática com uma dimensão artística acessível a todos e de ser o único bem cultural universalmente consumido” (BOURDIEU; BOURDIEU, 2006, p.31). Para os autores as fotografias são vistas e apreciadas não apenas por suas qualidades técnicas ou estéticas, mas como sociogramas, ao possibilitar um registro visual das relações e dos papéis sociais.

Para além de sua função meramente ilustrativa e comprovativa do real, a imagem captada por meio das lentes passa a construir discursos dos mais variados possíveis sendo aporte para diversas mídias, áreas do saber e contextos. Segundo Machado (1997) o mito “da veracidade da imagem fotográfica desaparecerá da ideologia coletiva e será substituído pela ideia muito mais saudável da imagem como construção e como discurso visual”. (MACHADO, 1997, p.15).

Desse modo, entendemos a fotografia, como substrato teórico e ideológico para todas as mídias contemporâneas, em permanente processo de ascensão. Em acordo com Machado (2001, p.234) a fotografia vive em um percurso de expansão devido as recorrentes novidades tecnológicas acentuadas na era digital, a qual propicia inúmeras possibilidades de feitura, circulação e consumo social da imagem fotográfica.

A fotografia é a base conceitual e ideológica de todas as mídias contemporâneas e, por essa razão compreendê-la e defini-la significa compreender e definir as estratégias semióticas os modelos de construção e percepção e as estruturas de sustentação da produção contemporânea de signos visuais e auditivos, sobretudo daquela que se faz através da mediação técnica. (MACHADO, 2001, p. 121).

É possível através da imagem fotografada iniciar vários processos de criação em diversas mídias e suportes tendo em vistas as necessidades de cada área, desde a publicidade até as áreas de turismo, as imagens fotográficas são subsídios para uma infinidade de processos criativos, a depender das demandas e a relação do seu autor com determinados projetos e público alvo.

Para Zamboni (2006, p.47), por exemplo, a fotografia foi criada para satisfazer um desejo humano de perpetuar sua aparência e os diversos momentos da vida. Só depois foi utilizada como expressão artística. O autor esclarece, que outras passagens históricas revolucionárias da linguagem artística, a exemplo das artes gráficas, tiveram sua aparelhagem inicialmente idealizada para dar vazão os desejos da indústria.

Da mesma forma os dispositivos do vídeo não foram criados originalmente para a realização de vídeo-arte, coube aos artistas ao longo dos processos evolucionistas da tecnologia adaptar esses apetrechos técnicos em função da arte, rompendo códigos vigentes e estabelecendo novas relações de produção de sentidos.

O celular surge nesse meio como uma ferramenta de suporte em diversas mídias, seja na troca e compartilhamento de informações, como meio comunicacional, suporte para textos teóricos, e ampla diversidade de aplicativos em suas especificidades, além de ser um mecanismo para captação tanto de imagens quanto de som.

Sendo assim, com o uso extensivo dos aparelhos móveis não pode ser mais ignorado, dado vista a sua praticidade além de diversas outras influências socioculturais, à exemplo dos países em desenvolvimento, como o Brasil, onde problemas com segurança pública podem acarretar no furto de um equipamento mais completo e por conseguinte um prejuízo financeiro, tornando mais viável, em muitos casos, o uso de aparelhagens técnicas que chamem menos atenção, tanto no ato da captação da imagem, quanto no transporte do equipamento.

Esses novos mecanismos, com suas câmeras simbólicas, passaram de um mero adereço dos aparelhos móveis, e ganharam um status que lhe agregavam um valor cultural, estético e técnico. De maneira que cada vez mais a tecnologia possibilita uma melhor performance desses dispositivos captadores de imagem e som, criando novas lentes e uma série de softwares, por meio dos aplicativos para aperfeiçoar as possibilidades de captações visuais e sonoras.

2-A profundidade de campo enquanto estética do filme

Desde a invenção do cinema eram os artistas plásticos e arquitetos os responsáveis por ambientar as *mise en scènes*, suas práticas vinham do teatro, de forma que eram construídos grandes cenários e painéis pintados para criar a ambiência de cada cena. Tais ações objetivavam criar sensações diversas, texturas e principalmente uma impressão de profundidade.

Dessa maneira o ator evoluía dentro da cena, mas o cenário, enquanto tela pintada, não o acompanhava nesse desenvolvimento, ficando estático. Essa limitação influenciava diretamente na captação das imagens, e reverberava na montagem do filme, que de forma mais fragmentada inibia uma maior imersão em sua narrativa.

É interessante observar que o cinema avança enquanto linguagem na medida em que seu aparato técnico de captação de imagens e som ganha mais mobilidade e possibilidades de interação com as cenas verossímeis. Ou seja, na medida em que a aparelhagem ganha novos formatos e possibilidades de locomoção, ângulos e perspectivas são mais explorados e os mesmos profissionais responsáveis pela ambientação das cenas, recebem novos desafios e junto com os fotógrafos de cinema engrandecem as narrativas com a utilização da profundidade de campo.

Com a encenação em profundidade, os deslocamentos no quadro tendem a ser substituídos pela mudança de plano e pelos movimentos de câmera. O espaço não é mais fragmentado, estático, temporalizado, mas representado em sua totalidade, um verdadeiro “espaço-tempo”, com suas estruturas espaciais mais dinâmicas e mais psicológicas. (BETTON, 1987, p.65).

Essas construções de imagem quebravam a monotonia de uma planificação achatada possibilitando uma maior imersão do público às narrativas cinematográficas tendo em vista as contingências do aumento para a impressão de realidade atribuídas às técnicas filmográficas vigentes.

Tecnicamente, em fotografia analógica ou digital, “a profundidade de campo é a distância entre o objeto mais próximo e o mais distante na imagem que se apresentam com nitidez aceitável.” (BAN, 2008, p.78). Tais aspectos compositivos da imagem, segundo a autora, envolvem as possibilidades criativas do fotógrafo com relação ao domínio de seu equipamento e o espaço fotografado. Isso se dá devido ao fato de os fabricantes de câmeras ainda estarem tentando solucionar as discrepâncias na composição dos quadros que envolvem a profundeza das áreas captadas por suas aparelhagens fotográficas.

Em acordo com Betton (1987, p.64) a profundidade de campo é o relevo da encenação fílmica, pois possibilita uma melhor elaboração da nitidez em todos os planos do filme, desde o primeiro plano até chegarmos ao plano geral; podendo também criar efeitos especiais, isolando ou destacando determinados elementos na imagem.

Bazin (1991, p.122) afirma que historicamente só podemos compreender o cinema concomitante ao liame das estruturas dramáticas do roteiro com a própria *mise en scène*. Para esse autor, a profundidade de campo afeta diretamente a própria estrutura do cinema enquanto linguagem, ela intervém na relação intelectual do público com as imagens, podendo modificar o sentido do que é apresentado na cena.

Em acordo com Bazin (1991), dado vista as possibilidades inventivas dos realizadores de cinema, devido ao uso de técnicas precisas com finalidades compositivas das imagens, que envolvem iluminação, cenário e angulação, a profundidade de campo é considerada, nesse construto, como “um tabuleiro de xadrez dramático, do qual nenhum detalhe é excluído.” (BAZIN, 1991, p.76).

3-Linhas direcionais e perspectivas na construção da fotografia

Podemos dizer que as linhas são compreendidas como uma sequência de pontos, ao agrupamos diversos pontos muito próximos temos a construção de uma linha. As linhas são o contorno de uma imagem. Elas lhe atribuem uma forma definidora. “A linha conforma, contorna e delimita objetos e coisas de modo geral”. (GOMES FILHO, 2004, p.37).

A perspectiva, fica no âmbito da relação particular do fotógrafo com seu equipamento e os assuntos fotografados. Uma das mais importantes publicações acerca da fotografia, à nível mundial, *O guia completo da fotografia* da *National Geographic*, define “o controle da perspectiva, assim como a cor, cai na categoria das coisas difíceis de explicar. Basicamente é a capacidade de usar a câmera e as lentes para controlar a relação entre o fundo e o primeiro plano de suas fotos.” (BAN, 2008, p.58).

No mesmo livro, em um subitem intitulado *A importância do fundo*, podemos verificar que há uma explanação acerca de escolha de angulações para a composição de uma imagem com fundo aprofundado. No entanto, ao analisarmos as fotos exibidas, percebemos que se trata de escolhas que envolvem as linhas direcionais, porém elas não são mencionadas pelos seus escritores fotógrafos colaboradores. (BAN, 2008, p.93-95).

Dondis (2007, p.56) nos diz que a linha tem propósito e direção, ela subsidiou o surgimento dos sistemas de notação desde a escrita, passando pela confecção dos mapas, até mesmo ao ponto de chegar à música, desse modo, possibilitando a forma daquilo que

anteriormente existia apenas no campo das ideias, contribuindo de maneira significativa para os processos das Artes Visuais, bem como as demais experimentações de seu uso. “Sua natureza linear e fluida reforça a liberdade da experimentação.” (DONDIS, 2007, p.56).

Sendo assim, compreendemos que as linhas são importantes elementos para a construção da profundidade de campo, justamente por direcionar o olhar do espectador para as áreas em segundo plano, sem necessariamente desviar do assunto principal, auxiliando o compositor da imagem a expressar aquilo que deseja. Concomitante ao nosso discernimento temos Dondis (2007), ao afirmar “a linha reflete a intenção do artífice ou artista, seus sentimentos e emoções mais pessoais e, mais importante de tudo, sua visão”. (DONDIS, 2007, p.57).

4-O modo poético e observativo em um documentário experimental

O filme utilizado como aporte investigativo nesse recorte, tem em sua narrativa características de um cinema documental, ressaltamos que se trata de um filme experimental, no qual verificamos as possibilidades de sua efetivação estética, tendo como base os dispositivos de aparelhos móveis de comunicação.

Em acordo com Nicholson (2012) existem seis tipos de documentários, definidos como expositivo, observativo, participativo, performático, poético e reflexivo. Em nosso projeto, *Oratório*, apresenta características prioritariamente da tipificação poética com algumas nuances de modo observativo. Nesse sentido “o modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros se ocupando de seus afazeres”. (NICHOLSON, 2012, p.148).

Quanto a outra tipologia, o curta segue alguns parâmetros identificados como modo poético, que “sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais”. (NICHOLSON, 2012, p.138).

A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos. As características de um dado modo funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade. (NICHOLS, 2012, p.136).

No que se refere ao gênero do documentarista em si, a sua diferenciação da filmografia ficcional está no âmbito dos projetos como um todo. Seus objetivos são

dicotômicos reverberando no seu formato narrativo. O cinema documentarista, como nós o compreendemos tem um caráter de narração mais ligado as questões da narrativa enquanto uma tradição oral.

Nesse sentido existe uma margem considerável de interpretação por parte do público, dado a forma com que o realizador do documentário se posiciona na narrativa apresentada, estabelecendo possibilidades de interações do espectador com as mensagens apresentadas na tela. Com esse tipo de narração os contextos subjetivos não são impostos ao público. Ele é livre para interpretar a história, e com isso o episódio narrado passa a ser seu cúmplice. “Quem escuta uma história está em companhia do narrador e mesmo quem a lê partilha dessa companhia”. (BENJAMIN, 1985, p.213).

Já a ficção mais ligada aos modelos do romance, tem uma narrativa clássica com início, meio e fim. O espectador é convidado a emergir em uma história com um ponto de vista mais bem estruturado, no que se refere a um ato comunicacional pré-definido na estruturação do próprio roteiro. Corroborando com nosso pensamento temos Lucena (2012) ao dizer que o “cinema de ficção é entretenimento, ao passo que o documentário representa um modo de pensar e fazer as pessoas pensarem”. (LUCENA, 2012, p.58).

Em nosso projeto documental não houve a efetivação de um *script*, partimos de um argumento anteriormente observado. Quando começamos a observar o relato do depoente, mais certeza tínhamos de que nossa premissa, exposta no filme, fazia sentido. As imagens ganhavam mais importância que as falas coletadas e um possível roteiro anteriormente elaborado. Para respaldar o nosso raciocínio temos Lucena (2012) quando afirma que “as imagens são a evidência visual do documentário, e devem falar por si sós. Elas são as verdadeiras responsáveis por contar a história, e não o texto”. (LUCENA, 2012, p.48).

5-Oratório o processo criativo propriamente dito

Oratório é um filme experimental realizado com celular, utilizando a própria câmera do dispositivo. Ressaltamos que esse estudo não abraça as questões de velocidade, iso, abertura do diafragma, uma vez que estamos utilizando a câmera do celular, como já mencionado. Com isso queremos enfatizar, a opção pelo não uso de aplicativos, que trazem novas configurações para os mecanismos de filmagem em dispositivos móveis. Da mesma

forma, não utilizamos nenhuma aparelhagem de estabilidade, à exemplo de *steadycam*² feitos especialmente para celulares.

Evidentemente que com o uso do aparelho celular na mão, a imagem fica trêmula. Igualmente foi verificado a oscilação da luminosidade em decorrência do posicionamento que o celular vai obtendo em relação aos objetos filmados. Esse último aspecto mencionado, poderia ser amenizado com a utilização de programas específicos de aplicativos para celular, que assumem a responsabilidade de um fabricante de câmera, a exemplo do *Adobe Premiere Rush*; *FiLMic Pro*; *iMovie*; *ProCam 7* e *Camera JB+*; apenas para citar alguns dos principais. Porém, a ideia do nosso experimento era justamente ver as possibilidades da câmera própria do celular, a fim de poder analisarmos com mais afinco essas composições, sem as interferências dos filtros na captação das cenas em questão.

Segundo Trigo (2005) as imagens digitais apresentam diversos tipos de defeitos ou *artifacts*, as origens desses defeitos são várias, indo desde as questões de iluminação à sua baixa resolução espacial. Para esse autor “de forma geral, livros sobre fotografia digital relatam os problemas, mas não os mostram, pois muitas vezes aparecem em áreas reduzidas da imagem, e não é muito fácil ampliá-los de maneira conveniente”. (TRIGO, 2005, p.197).

Desse modo, fomos em busca de soluções para a composição da imagem digital, feita através do celular. Sendo assim, fizemos nossas imagens em um ferro-velho, onde em todos os enquadramentos procuramos estabelecer a relação com linhas direcionais e perspectivas de angulações as quais propiciassem profundidade de campo. Para Betton (1987, p.64) a profundidade de campo é o relevo do filme. Segundo esse estudioso da estética do cinema “a profundidade de campo não necessariamente obriga a câmera à imobilidade” (BETTON, 1987, p.64).

O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético. (BETTON, 1987, p.29).

Ressaltamos que as noções técnicas de perspectivas e linhas, as quais propiciaram a construção de uma profundidade de campo no filme, já vinham sendo estudados por nós com o uso da fotografia enquanto expressão de arte. Segundo Cotton (2010, p.51) o esforço e a perícia em se montar determinados quadros na fotografia se compara a destreza de um

² “Steadycam-Equipamentos acoplado ao corpo da câmera, permitindo manter a câmera estável, independentemente de seu deslocamento” (RODRIGUES, 2002, p.35).

maestro, um pintor, ou de um cineasta quando o fotógrafo dirige um grupo de pessoas entre sua equipe de apoio e o elenco de modelos.

Tal processo criativo amalgamando a fotografia ao cinema, também é explicitado por Machado (2001, p.134) ao esboçar acerca do processo de criação da fotógrafa estadunidense Cindy Sherman. Para esse autor “a fotografia é concebida como criação dramática e cenográfica, ou como *mise-en-scène*, na qual a fotógrafa interpreta ao mesmo tempo os papéis de diretora, dramaturga desenhista de cenários e atriz”. (MACHADO, 2001, p.135).

Com isso queremos enfatizar as noções compositivas da *mise en scène*, já fazem parte de nosso repertório enquanto fotógrafos artísticos. Há vários estudos em fotografia com câmeras digitais e analógicas que tratam da utilização de angulações na composição da imagem fotográfica estática.

O que nós verificamos foi a aplicabilidade das linhas direcionais na composição da profundidade de campo, na captação das cenas feitas por celular, levando em consideração as questões das imagens em movimento, ou seja, adaptando-as a linguagem do cinema. Favorecendo as nossas reflexões temos Zamboni (2006) ao mencionar que “a diferença entre uma obra e outra não está no ato criativo, mas no processo de trabalho fundamentado num determinado paradigma e no conhecimento acumulado de quem realiza a obra”. (ZAMBONI, 2006, p.34).

Destacamos que para a estabilização das imagens captadas utilizamos a função estabilizadora de fotos situada no gmail. Abrimos o ícone de fotos e selecionamos o arquivo de vídeo desejado. Em seguida acionamos a opção do meio no rodapé que inicia a estabilização. Após estabilizar salvamos a filmagem estabilizada em nosso próprio celular. Todo o referido procedimento está demonstrado na figura abaixo.

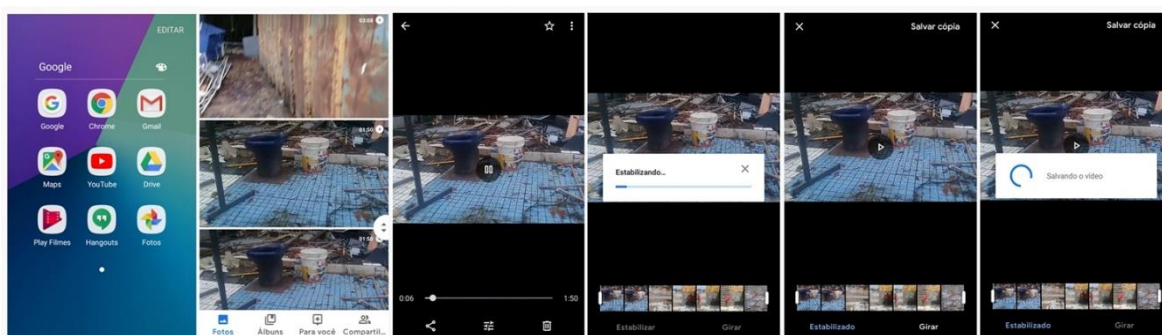


Figura 1: Estabilização da imagem, captada pelo celular, com o uso da ferramenta do google fotos.

Fonte: Arquivos de Hélder P.C. Nóbrega. Autoria: Autoria própria.

Apesar do filme ter sido feito, tendo em mente essencialmente a sua relação com a profundidade de campo, não podemos afirmar que nossas escolhas técnicas foram prioritariamente visuais. Em *Oratório* houve a expressa necessidade de observar os sons ambientes, da mesma forma em que na captação das imagens, já imaginávamos possíveis sonoridades e músicas que nos auxiliassem na narrativa idealizada.

Corroborando com nosso argumento teórico temos a afirmativa de Lucena (2012) ao dizer que “os movimentos transmitem emoções, comunicam ideias. Em sincronia com a música, constituem uma forma narrativa expressiva que provoca inúmeras reações e sensações”. (LUCENA, 2012, p.72).

Desse modo fizemos uso da voz over em nosso projeto por meio de um aplicativo chamado Gravador de Voz, esse mecanismo possibilitou a gravação da narração e o envio por e-mail que facilitou fazermos o download desses arquivos em nosso computador, agilizando o processo de montagem explanado mais à frente. A seguir temos a montagem de uma imagem de uma imagem demonstrando o funcionamento desta tarefa de gravação por meio do aplicativo supracitado.



Figura 2: Imagem com o procedimento para gravação da voz over, por meio do aplicativo de celular *Gravador de Voz*. Fonte: arquivos de Hélder Nóbrega. Autoria: autoria própria.

Sabemos que não existe uma sequência lógica pré-estabelecida para a captação de imagens. Planos e enquadramentos vão muito das decisões criativas por parte de seu realizador, entretanto na escolha dessas angulações e planos temos que levar em conta, sobretudo, envolver o espectador na narrativa visual enquanto elemento plástico da cena. “Além disso, a seleção dos ângulos deve levar em conta a formação de uma sequência lógica, antecipando o processo de montagem”. (LUCENA, 2012, p.75).

Sendo assim ao chegarmos no local da filmagem verificamos que para compormos a profundura do espaço almejada, deveríamos estabelecer critérios de escolhas nos quais propiciassem por meio da identificação e uso das linhas direcionais em perspectivas e angulações que evidenciassem esses traçados compositores da cena.

A vista disso temos Zamboni (2006), quando diz que “a criação na realidade, é um ordenamento, é selecionar, relacionar e integrar elementos que em princípio pareciam impossíveis”. (ZAMBONI, 2006, p.34). Reforçando o nosso argumento salientamos a fala de Salles (2008) ao afirmar que “o processo de criação é um ato permanente de tomada de decisão. Um fotógrafo, por exemplo, toma decisões relativas a seu posicionamento, enquadramento, lente, luz, etc. (SALLES, 2008, p.48).



Figura 3: Frame do filme *Oratório* de Hélder Nóbrega. Fonte: arquivos de Hélder Nóbrega. Autoria: autoria própria.

Desse modo, sublinhamos que todas as ações determinadas neste processo criativo, foram previamente pensadas, no sentido de já fazerem parte de nosso discernimento técnico e teórico, no que se refere às possibilidades de composição dos quadros por meio dos mecanismos de captação das imagens, bem como a sua utilização associada as elaborações sonantes. De modo que *Oratório* se torna um exercício teórico-prático, amalgamado as nossas vivências e compreensão do fazer artístico acumuladas ao longo dos anos.

6-Considerações finais

Com uma revisão das principais bibliografias, que envolve aspectos técnicos da composição da imagem com aparelhagem fotográfica, verificamos que o uso das linhas na composição da imagem com profundidade de campo, não estabelece uma reflexão maior

acerca do tema, sendo estas elaborações imagéticas mais associadas às questões da angulação.

No que se refere a profundidade de campo, enquanto estética do cinema, verificamos a sua importância, atribuída por pesquisadores da imagem para as narrativas fílmicas.

Foi observado, dentro das limitações de nossa pesquisa, que o assunto estabelecendo a interface do aprofundamento de campo e o cinema, realizadas por aparelhos de comunicação móveis, não foram contemplados em trabalhos de pós-graduação na base de dados da BDTD. Desse modo, esta temática torna-se uma vasta área a ser desbravada por pesquisadores da imagem em movimento, em nosso país.

Com o exercício prático-teórico apresentado, que envolve a feitura do filme experimental *Oratório*, concluímos através do estudo, que as linhas direcionais e perspectivas são um diferencial importante para a composição da profundidade de campo nas imagens em movimento, realizadas a partir de câmeras de celular. Sendo assim, esse trabalho embrionário, almeja contribuir para despertar o interesse para outras futuras pesquisas.

Referências:

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAN, Ana (Tradução). **Guia Completo da Fotografia**. São Paulo: editora Abril, 2008.
- BARROS, Manoel de. **Gramática Expositiva do Chão**: poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BAZIN, André. **O cinema ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CABRAL, Isabela. Modo retrato: saiba como funciona o recurso que virou febre no celular. **TechTudo**, 2019. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2019/02/modo-retrato-saiba-como-funciona-o-recurso-que-virou-febre-no-celular.ghhtml> Acesso em: 07 out. 2019.
- DONDIS, Dondis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto**. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.
- LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários**: conceito, linguagem e prática de produção. São Paulo: Summus, 2012.
- MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2007.

TRIGO, Thales. **Equipamento fotográfico**: teoria e prática. São Paulo: Editora Senac, 2005.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 2006.