

A FOTOGRAFIA E A MONTAGEM NA DRAMATIZAÇÃO DO FILME *BIUTIFUL*

*Caio de Oliveira Santos Lima*¹

*Mariana Lemos Schwartz*²

*Gustavo Burla*³

Resumo

O cinema é capaz de transmitir sensações reais ao espectador e, para isso, lança mão de algumas ferramentas da linguagem cinematográfica. Dentre essas, duas que se destacam são a fotografia e a montagem, que se utilizadas de maneira coerente, são capazes de transformar o resultado final de um filme. O trabalho em questão exalta a utilização da iluminação, dos movimentos e posicionamentos de câmera e da justaposição de imagens como ferramentas de dramatização no cinema. Além disso, procura mostrar como esses elementos auxiliam o espectador na interiorização, no entendimento e na aceitação do filme. Os estudos são aplicados em uma análise do filme *Biutiful* (2010).

Palavras-chave: *Cinema; Fotografia; Montagem; Realidade; Biutiful.*

INTRODUÇÃO

Frequentemente, nós, enquanto espectadores, ao assistirmos a um filme, deixamos nos levar pelas emoções vividas pelos personagens da trama. É comum torcermos, vibrarmos e até chorarmos com as situações apresentadas nos filmes. O cinema nos apresenta uma realidade ilusória, projetada em uma tela plana e nós sabemos que não se tratam de acontecimentos reais, são apenas histórias representadas por imagens. No entanto, é evidente que o que sentimos são emoções reais, tais como as emoções que vivemos em situações nas quais, de fato, estamos envolvidos.

¹ Graduado em Publicidade e Propaganda pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora.

² Graduada em Publicidade e Propaganda pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora e bacharela em Artes e Design e em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestranda em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF.

³ Professor do curso de Comunicação Social do CES/JF. Bacharel em Comunicação Social e Bacharel e Licenciado em Filosofia pela UFJF. Mestre em Teoria da Literatura pela UFJF.

O cinema simula, artificialmente, uma vivência psicológica, pois funciona como um aparelho psíquico substitutivo, proporcionando uma ilusão de realidade através de imagens fotográficas nas quais reconhecemos elementos presentes no nosso cotidiano. Esse reconhecimento é fundamental para que o espectador possa se identificar com a história narrada e, assim, vivê-la como a sua própria.

Os processos de filmagem e de montagem são duas etapas extremamente importantes para o resultado final da obra. As relações do movimento aparente da fotografia de cinema e da justaposição das imagens estão diretamente ligadas à relação afetiva e emocional do espectador para com o filme. No entanto, para que essa relação ocorra, é necessário que exista entrega do espectador, ou seja, ele deve estar disposto a jogar o jogo da sétima arte, e se sujeitar a viver um universo imaginário, seja um drama, uma comédia, um romance ou um suspense. O interessante é que, ao final do filme, esse indivíduo tenha a impressão de ter despertado de um sonho.

Nesse contexto, o presente trabalho apresenta elementos que, aos olhos do espectador comum, podem passar despercebidos, como a iluminação, os movimentos de câmera e enquadramentos, a montagem das cenas e até mesmo a duração delas. Não obstante, todos esses elementos possuem grande influência no que diz respeito às sensações provocadas pelo filme. Com o intuito de comprovar essa influência, as teorias que envolvem esses cinco elementos são aplicadas na análise do filme *Beautiful* (2010), dirigido por Alejandro González Iñárritu e fotografado por Rodrigo Prieto.

DRAMATIZAÇÃO: DIEGESE E IMAGEM

Um filme é capaz de despertar as mais diversas sensações no indivíduo que o assiste, mas a grande questão é como uma experiência audiovisual consegue produzir emoções reais no seu espectador. Segundo Machado (1997), a situação à qual o espectador se sujeita quando vai ao cinema é semelhante à da “Alegoria da Caverna”, de Platão, na qual ele se encontra em um ambiente escuro, isolado do mundo exterior e permanece imóvel, aceitando como realidade o que é projetado à sua frente. No entanto, diferentemente dos homens da caverna de Platão, o espectador não está ali acorrentado, mas por vontade própria, se sujeitando a viver a ilusão que o filme propõe.

Em outras palavras, esses fantasmas de luz que atormentam a gruta escura e que constituem os únicos estímulos percebidos pelos espectadores durante a projeção

são vividos por estes últimos com a intensidade de um evento real, como se tivessem existência efetiva (MACHADO, 1997, p. 45).

Para comover o espectador, o cinema lança mão também de outros artifícios que podem estar ligados à narrativa ou à imagem e auxiliam na dramatização do filme. Isso acontece devido ao fato de a construção filmica trabalhar de forma representativa, utilizando elementos da vida real dentro da história narrada.

Essa relação de representação no contexto narrativo ocorre com a diegese, que, de acordo com os estudos de Souriau (1953), citada por Ceia (2018), é “o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal”, ou seja, o enredo do filme. As situações apresentadas e vividas pelos personagens buscam remeter aos acontecimentos cotidianos reais. O fato de esses acontecimentos serem comuns à grande maioria das pessoas, leva o espectador ao reconhecimento das situações e à identificação com os personagens em questão.

Vanoye (1989 apud AUMONT, 2002) relata dois tipos de emoções induzidas ao espectador; as emoções fortes, que estão ligadas à sobrevivência (medo, surpresa, novidade) e as emoções ligadas à reprodução e à vida social, nas quais o filme intervém nos registros da identificação e da expressividade (tristeza, desejo, afeição, rejeição), sendo essas emoções inerentes ao ser humano, mesmo que em níveis diferentes entre uma pessoa e outra.

Diferentemente da narrativa, a imagem trabalha baseada na constância perceptiva que, segundo Aumont (2002), consiste na assimilação visual de elementos invariáveis com os quais nos deparamos diariamente. Essa constância perceptiva nos permite atribuir qualidades a esses elementos e, dessa forma, reconhece-los na imagem.

No entanto, não é apenas esse reconhecimento que induz o espectador às sensações que o filme propõe. Machado (1997), a partir de estudos baseados na psicanálise, diz que o fascínio que o cinema gera é muito parecido com o fascínio do sonho, no qual os espectadores mantêm o corpo paralisado, numa situação de morte transitória, enquanto os signos projetados na tela ganham textura, tal como se apresentam na realidade e, conseqüentemente, ativam os mecanismos de envolvimento e identificação da plateia.

A linguagem cinematográfica possui muitos outros elementos que auxiliam na interiorização da imagem e na indução de emoções em seu público. Uma técnica muito recorrente é a câmera subjetiva, que faz o espectador se inserir na narrativa do filme, “como se ele fosse o sujeito da visão que aquele lhe oferece.” (MACHADO, 1997 p. 47).

O filme, por desenrolar-se em um espaço imaginário, necessita não apenas da compreensão do espectador, como também de sua participação e identificação. O espectador, além de vivenciar as situações projetadas à sua frente, deve sentir que aquilo de fato está lhe acontecendo (MACHADO, 1997).

O espectador, na verdade, não “assiste” ao filme: ele o vive com uma vivência próxima do sonho e numa tal intensidade que não raro ele próprio se surpreende gritando, “torcendo” ou transpirando de tensão. A essa vivência particular de um espectador “em situação regressiva, infantilizado, como se estivesse sob o efeito de uma neurose artificial” se convencionou chamar *impressão de realidade* (MACHADO, 1997 p. 46-7).

A proposta narrativa dos filmes desperta no inconsciente do espectador os dramas pessoais vividos ou conhecidos, e ele, ao entrar em contato com a imagem, “não as assimila como meros estímulos luminosos; ele incorpora o ponto de vista da câmera, investe de subjetividade as projeções na tela e, nesse ato de aluciná-las, interioriza as percepções” (MACHADO, 1997, p. 53). Sendo assim, o espectador pode se permitir viver situações de extremo perigo ou de emoção, pois sabe que, finalizado o filme, ele estará em segurança, como se despertasse de um sonho.

Dessa forma, a narrativa fílmica utiliza a diegese junto às técnicas de interiorização das imagens para induzir o espectador ao drama pessoal de cada personagem como se fosse o seu próprio.

EFEITO DE REALIDADE

Grande parte da impressão de realidade vivida pelo espectador é responsabilidade da imagem fílmica, devido à sua riqueza perceptiva. Esta riqueza é atribuída à imagem por dois fatores: a qualidade da imagem fotográfica que, além de reproduzir elementos reais, os apresenta ao espectador com extremo preciosismo; e a ilusão de movimento desses elementos, que proporciona a eles um volume e uma densidade que não estão presentes na foto estática (AUMONT, 2012).

Essa restituição de movimento da imagem cinematográfica, diretamente ligada a fenômenos psicofisiológicos, é desencadeada pela sucessão de fotogramas estáticos em uma sequência contínua de mutação, o que chamamos de efeito *phi*.

Segundo Aumont (2012), o efeito *phi*, ou fenômeno do movimento aparente, está ligado ao espectador e à sua capacidade de internalização da imagem, pois reestabelece o

movimento preenchendo, mentalmente, o vazio existente entre um fotograma e outro. Desta forma, esse movimento aparente é a reprodução de sua realidade, visto que a manifestação visual dos dois para o espectador é idêntica.

O espectador sujeita-se à “situação cinema”, que, segundo Machado (1997), consiste no isolamento do mundo exterior e de todas as suas fontes de percepções visuais e auditivas, desse modo baixando sua vigilância e suspendendo qualquer prova de realidade. Ele é, então, bombardeado por imagens fundadas em uma falsa perspectiva gerada pela projeção, referencial de representação mimética do mundo real (FECHINE, 1998).

É assim que se constrói, a partir da circularidade (intercâmbio) entre os sujeitos empírico e simbólico, o sentido do filme. O primeiro (empírico) “esquece de si” para, na condição do segundo (simbólico), *viver* o universo filmico. Para que esta construção simbólica do espectador dentro do filme aconteça é preciso, no entanto, que ele não perceba que o próprio texto articula o seu simulacro (enunciatário), bem como o do autor/produtor/diretor (enunciador) (FECHINE, 1998, p. 7).

Além disso, Aumont (2012) ressalta a importância da coerência construída pela ficção para gerar a impressão de realidade. Os elementos são organizados de forma a fazer com que o universo diegético ganhe consistência e camufle seu caráter arbitrário e artificial em prol de uma naturalidade aparente. Dessa forma, o espectador passa a incluir-se na cena representada, “vivendo” a situação projetada na tela. Para que isso ocorra, é necessário que o espectador se identifique, primeiramente, com o sujeito da visão, ou seja, com o olho da câmera. Mesmo sabendo que não é ele quem assiste à cena sem mediação, o espectador se coloca como sujeito portador de uma visão privilegiada dentro da história, fato denominado por Metz (1977 apud AUMONT, 2012) como “identificação cinematográfica primária”.

Para que ocorra essa identificação, o espectador, ciente da distância intransponível existente entre a sala em que está e a cena à qual assiste, precisa aceitar um sistema de convenções representativas que o dispositivo cinematográfico evoca, ou seja, abdicar momentaneamente da situação em que está em benefício de uma melhor interiorização do filme (AUMONT, 2002).

Portanto, segundo Aumont (2012), a distância psíquica na qual situa-se o espectador do filme é muito particular devido aos índices, perceptivos e psicológicos, emanados pela fotografia e pela impressão de movimento e devido também à participação afetiva a que ele se propõe, ao entender a relativa irrealidade da imagem fílmica.

A FOTOGRAFIA

Para ilustrar a relação entre a direção de fotografia e dramaticidade nos filmes, o presente trabalho utiliza como objeto de análise o filme *Beautiful* (2010) do Diretor Alejandro Gonzalez Iñárritu, que conta com direção de fotografia de Rodrigo Prieto. O longa narra a história de Uxbal, pai solteiro de duas crianças que tem como fonte de renda atividades ilegais, como aliciação de imigrantes ilegais para trabalho e a distribuição de produtos falsificados. O personagem possui ainda o dom de fazer contato com o mundo dos mortos. A trama se desenrola a partir do momento em que Uxbal descobre um câncer em estágio avançado e vê a necessidade de colocar sua vida em ordem para deixar seus filhos em segurança, já que sua ex-mulher, Marambra, é alcoólatra e bipolar.

O cinema, como as demais artes, é uma forma de expressão que pode reunir, se não todas, a grande maioria delas. No entanto, se difere dos outros meios de expressão cultural pelo poder que ganha devido ao fato de sua linguagem trabalhar com a reprodução fotográfica da realidade (MARTIN, 2005). A representação da realidade exercida pela fotografia é o que podemos chamar de imagem virtual, expressão que, em ótica, se refere à imagem produzida pelo prolongamento dos raios luminosos (JOLY, 1996).

O filme tem como principais elementos dentro da linguagem cinematográfica duas etapas de seu processo; a filmagem, que consiste no processo em que se executa a captação das imagens em superfície fotossensível, e a montagem, que, segundo Rodrigues (2007, p. 48) é a “ordenação final dos planos e ritmo, tempo final do filme e acentuação dramática das cenas, utilizando diálogo, música e ruídos”.

Dentro do processo de filmagem, um elemento de grande importância para o filme é o plano. Plano é o termo utilizado para designar a imagem captada entre dois cortes, ou seja, o tempo de captação entre ligar e desligar a câmera uma vez (RODRIGUES, 2007). De acordo com Aumont (2012), o plano carrega consigo uma característica invariável: a reprodução de uma imagem que tem dimensões limitadas em sua altura e largura, o que chamamos de quadro, fazendo uma analogia à moldura das pinturas.

A escolha de cada plano é condicionada pela necessária clareza da narração: deve existir uma adequação entre a dimensão do plano e o seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto *maior* ou *aproximado* quanto menos coisas nele houver para ver), e o seu conteúdo dramático, por outro lado (o plano é tanto maior quanto a sua contribuição dramática ou a sua significação ideológica forem grandes) (MARTIN, 2005, p. 47).

Essa imagem limitada, que percebemos como uma representação de um espaço imaginário devido à ilusão de tridimensionalidade, é chamada de campo. O campo remete ao espaço real, pois reproduz elementos que, em geral, já são de conhecimento do público. Ele tem a capacidade de fazer o espectador esquecer que não existe imagem além do quadro, levando-o a crer que a imagem ali exposta seria parte integrante de um espaço mais vasto, o que Aumont (2012) chama de fora de campo.

Segundo Martin (2005, p. 28), “A imagem fílmica [...] é antes de tudo realista, ou melhor dizendo, dotada de todas as aparências (ou quase todas) da realidade”, no entanto, esta imagem só pode ser vista graças à luz. Segundo Martins (2004), no cinema, a luz possui muito mais do que o caráter técnico de permitir que haja a captação da imagem pela câmera, ela participa ativamente da narrativa fílmica através de técnicas específicas da fotografia, intensificando o efeito dramático dos filmes e aprimorando a estética cinematográfica através de meios artísticos. Foi devido à evolução das técnicas de utilização da luz e da composição dos planos que o fotógrafo passou a ser reconhecido como artista.

A luz é a substância do filme e é porque a luz é, no cinema, ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, narrativa. A luz é aquilo que acrescenta, reduz, exalta, torna crível e aceitável o fantástico, o sonho ou, ao contrário, torna fantástico o real, transforma em miragem a rotina, acrescenta transparência, sugere tensão, vibrações. A luz esvazia um rosto ou lhe dá brilho... A luz é o primeiro dos efeitos especiais, considerados como trucagem, como artifício, como encantamento, laboratório de alquimia, máquina do maravilhoso. A luz é o sal alucinatório que, queimando, destaca as visões... (FELLINI apud MARTINS, 2004, p. 10).

Os elementos utilizados na fotografia de cinema possuem referentes reais, e é a partir destes referentes que a imagem fílmica desperta no espectador um sentimento de realidade, induzindo-o a aceitar o que aparece na tela como sendo verídico. No entanto, a imagem proposta pelo cinema é uma imagem artística da realidade, pois apesar de possuir elementos reais, tem um caráter não realista e é construída a partir do que o diretor pretende transmitir ao espectador, sensorial e intelectualmente (MARTIN, 2005).

O diretor de fotografia é, de acordo com Rodrigues (2007), o profissional responsável por pensar e montar as luzes das cenas e, com isso, criar o clima dramático desejado pelo diretor. No entanto, o trabalho dele não se resume a definir as luzes, são os diretores de fotografia quem definem também os ângulos, movimentos de câmera e enquadramentos. Além de definirem os ritmos de montagem. Em *Beautiful*, a escuridão das cenas mais tensas contrastante com as externas, que 'respiram' mais, ou o excesso de azul

com marcas em vermelho são escolhas, no que concerne a luminosidade e palheta de cores, da equipe conduzida pelo diretor de fotografia.

De acordo com Moura (1999, p. 20), “nada em fotografia se diferencia da natureza”, ou seja, todos os elementos da fotografia representam algo real. Um exemplo disso é o enquadramento, que delimita o campo de visão do espectador, fazendo referência à própria visão humana e induzindo o espectador a se colocar como parte integrante da história do filme, além de ser peça chave na composição estética⁴ da cena (MARTIN, 2005).

As experiências de vida e estéticas do diretor de fotografia dialogam com as propostas que nascem no roteiro e são construídas ao longo da montagem. A opção pela atmosfera do filme em questão nasce desse amadurecimento fotográfico, que aqui vai além de apenas fazer cinema, pois envolve todo o contexto espanhol e psicológico do protagonista.

Neste filme, nós estávamos buscando um ponto de vista subjetivo que enfatizasse a perspectiva de Uxbal, e nós sempre quisemos permanecer convincentes, retratar o meio ambiente dele da forma que ele o veria. A sua habilidade de ver e ouvir os mortos é parte da sua realidade, então não quisemos representar isso de forma diferente em termos visuais. O metafísico é parte do cotidiano dele, então eu não enfatizei isso através de iluminação especial ou truques de câmera para estes momentos. No geral de todo o filme, eu me permiti ser um pouco mais estilizado com a iluminação, mas tudo sempre baseado em fontes reais. Eu queria que o filme parecesse naturalista, mas eu realcei a atmosfera de certas cenas através da iluminação para alinhar, colocar no mesmo nível, o espectador com os pensamentos de Uxbal (PRIETO, 2011, s./p).⁵

Na sequência em que Uxbal chega à igreja para o funeral de três crianças, pode-se perceber a iluminação criando a atmosfera dramática e a naturalidade com que o sobrenatural é representado. Quando o personagem para à porta da sala em que estão os caixões (8'45”), é possível notar a diferença da iluminação do corredor e da sala. A sala, além da pouca iluminação, que, segundo Martins (2004), geralmente é utilizada para tragédia ou drama, possui uma luz azulada, que torna o ambiente frio e mórbido. A presença dessa luz é notada em vários momentos do filme, geralmente em cenas de locais públicos ou em lugares onde a relação do protagonista com os demais elementos de cena é distante, exaltando a frieza com que ele lida com o mundo.

⁴ A palavra “estética”, segundo a etimologia, é originária do grego “aesthesis”, que significa “sensação”. Ela atua como uma força sensorial considerável do filme, e é resultado da junção de vários elementos que compõem a imagem, como a iluminação, os diferentes planos e enquadramentos, os movimentos de câmera e muitos outros aspectos da linguagem cinematográfica (MARTIN, 2005).

⁵ Tradução nossa.

Segundo Martins (2004, p. 35), “a iluminação determina o tom emocional e dá a atores, cenários, acessórios e trajes um caráter adequado às cenas.”, podendo assim um filme proporcionar diversas sensações em seu espectador. Essa variedade de sensações é percebida na cena em que Uxbal, Marambra e seus filhos tomam sorvete à mesa (56’). O clima amistoso é proporcionado pela iluminação amarelada e suave que toma conta do ambiente e a sequência de planos próximos e closes enfatiza a felicidade das personagens. No plano sequência que introduz a cena também é possível notar o movimento de câmera extremamente estável, que faz referência à estabilidade emocional vivida pelo protagonista na situação em questão.

Eu filmei cerca de 95 por cento do filme com a câmera na mão, mas muitos dos movimentos foram cuidadosamente coreografados. Nós projetamos planos complexos que contariam a história sem necessidade de corte; o ritmo do movimento de câmera foi feito para representar o estado emocional de Uxbal (PRIETO, 2011, s./p.).⁶

Na cena em que Uxbal entrega o dinheiro ao policial corrupto em um beco (27’), a iluminação e a escolha de planos também auxiliam a narrativa. A perspectiva que a imagem ganha com a luz incidindo contra o personagem e o carro de polícia exalta o caráter confidencial da ação, pois não revela completamente os rostos, apenas a atitude suspeita que ocorre a poucos metros de uma rua movimentada.

A fotografia deve expressar emoções que, de acordo com a história, podem ser claras, sombrias, sinistras, dramáticas, trágicas, quietas, devendo ser integradas à história. Na ação deve existir um mínimo de movimento de câmara e ângulos que não violem o discernimento, mas que contribuam intrinsecamente para o efeito dramático desejado (MARTINS, 2004, p. 56).

Outro elemento da fotografia que se faz presente em *Biutiful* (2010) é o movimento de câmera. Na cena de apresentação de Uxbal, no hospital (4’49”), no momento em que ele coleta seu próprio sangue, quando a agulha perfura seu braço, a câmera reproduz um tremor, que faz referência ao nervosismo do personagem. Outro movimento de câmera, que combinado ao enquadramento e o jogo de foco e desfoque, representa bem a sensação do protagonista é o da cena em que ele se encontra em um galpão repleto de chineses mortos e começa a sentir a presença de seus espíritos (1°28’44”). Esse movimento remete à vertigem sentida por Uxbal, que se sente culpado pela morte dos imigrantes.

⁶ Tradução nossa.

Por fim, um truque de iluminação e montagem simboliza a morte do protagonista (2°10'). A câmera se aproxima do rosto de Uxbal em um plano detalhe de seus olhos e sobrepõe, sutilmente, outro plano semelhante, enfatizando a transição da luz amarelada e fraca em seus olhos, para uma luz branca que preenche todo seu rosto, exaltando seu olhar vidrado e a palidez de sua pele. Em seguida a câmera se afasta do rosto, revelando um local inóspito, coberto de neve que representaria o plano astral onde seu espírito se encontra com o espírito de seu pai.

EFEITO DA MONTAGEM

Os planos, se assistidos de forma isolada, não carregam consigo a carga dramática que a cena exige, tornando-se assim mais neutros de significado e, em decorrência disso, mais flexíveis à combinação. Porém, ao serem justapostos, esses fragmentos ocultam os sinais visíveis dessa combinação, passando a impressão de uma unidade orgânica (EISENSTEIN, 2002a). Dessa forma, segundo Eisenstein (2002b), o espectador do filme não percebe o plano em sua individualidade, ele faz uma inferência a partir da justaposição decorrente da montagem.

Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época do filme (EISENSTEIN, 2002a, p. 20).

A relação entre o plano e a montagem resulta na imagem total do filme, que surge como um terceiro elemento, diferenciando-se do conteúdo dos dois primeiros. Entretanto, tanto a captação do plano, quanto a execução da montagem precisam ser definidas a partir do tema em desenvolvimento, de forma a obter o resultado final desejado da situação fílmica (EISENSTEIN, 2002b).

Ao construir a narrativa e auxiliar o filme a despertar sensações em seu espectador, a montagem exerce um dos papéis fundamentais na linguagem cinematográfica. Segundo Eisenstein (2002b, p.13-4), “o papel que toda obra de arte se impõe, a *necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação*, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo [grifo do autor]” é exatamente o papel exercido pela montagem no cinema.

Tal como um texto, o filme é visto como elemento único, todavia, ele depende da junção de vários outros elementos para que sua correta significação seja transmitida ao espectador. Por este fator, componentes que em sua individualidade são vistos como pequenos, se comparados ao resultado final do filme, são de extrema importância.

É a montagem que garante a organização dos elementos da ação, para que possa existir “uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas” (AUMONT, 2012, p. 64) e o drama possa ser melhor interpretado pelo espectador. No entanto, segundo Martin (2005), além de sua função narrativa, a montagem também dita o movimento, o ritmo e a ideia do filme.

A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre os muitos possíveis aspectos do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de modo que sua justaposição – isto é, a justaposição destes precisos *elementos* e não de elementos alternativos – suscite na percepção e nos sentidos do espectador a mais completa *imagem deste tema preciso* (EISENSTEIN, 2002b, p.51).

É recorrente a utilização de alguns dos princípios da montagem para proporcionar uma continuidade temporal e estética à cena e permitir ao espectador uma melhor identificação do plano e da situação que está em evidência. Além disso, o realizador tem total liberdade para utilizar a montagem com o intuito de despertar no espectador diversas sensações (MARTIN, 2005).

Aumont (2012) afirma que quando ocorre alternância entre planos, dependendo da natureza do conteúdo deles, pode significar a simultaneidade dos acontecimentos dos planos alternados. No filme *Beautiful* (2010), é possível perceber a utilização dessa técnica na montagem da cena da perseguição policial. Nos planos que antecedem à perseguição (37'25), ocorre a alternância entre os que evidenciam ambulantes e outros que evidenciam policiais, com o intuito de enfatizar que a atividade policial ocorre ao mesmo tempo em que os ambulantes atuam em sua ilegalidade.

A utilização da montagem como ferramenta que cria ritmo no cinema está diretamente ligada ao comprimento do plano, que para o espectador está relacionado à impressão de duração. Esse comprimento do plano, segundo Martin (2005), é determinado pelo grau de interesse psicológico que seu conteúdo promove. Essa técnica é utilizada na sequência da mesma cena de perseguição. São justapostos planos curtos, acelerando, assim, os cortes de um plano para o outro, com o intuito de transmitir ao espectador a velocidade em que a ação acontece e a adrenalina vivida pelos personagens que participam da perseguição. Atrelado a isso, Prieto (2010) também lança mão de movimentos de câmera

bruscos e rápidos em planos mais próximos aos personagens, fazendo referência direta à visão de alguém que corre desesperado.

No filme em questão, outra cena que utiliza a montagem para definir o ritmo e produzir sensações acontece a partir de 1º39', quando Uxbal consome cocaína e álcool em uma boate. Os planos do ambiente, intercalados rapidamente por planos que mostram o personagem se drogando e bebendo, remetem ao ritmo alucinado do lugar e aos delírios de Uxbal.

Para mascarar a existência de vários fragmentos no filme e gerar uma impressão de continuidade, a montagem geralmente segue alguns parâmetros, como, por exemplo, fazer com que uma cena se inicie em uma atividade que já esteja em realização e que se encerre com uma atividade ainda inacabada, sugerindo assim, que essa determinada ação tem continuidade, mesmo que a câmera não a apresente mais. Essa sugestão de continuidade que a ação inacabada propõe é o que chamamos de elipse (MARTIN, 2005). Em *Biutiful* (2010), podemos exemplificar a utilização desta técnica ainda na mesma cena da perseguição, que se encerra com Uxbal sendo preso e tem continuidade já na prisão, pois os acontecimentos entre esses dois fatos são irrelevantes para a história.

[...] cada plano comporta um elemento (*apelo* ou *ausência*) que encontra resposta no plano seguinte: a tensão psicológica (*atenção* ou *interrogação*) criada no espectador deve ser satisfeita pela sequência dos planos. A narrativa fílmica surge então como uma série de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam numa perpétua superação dialética (MARTIN, 2005, p. 139).

Alguns planos em *Biutiful* (2010) utilizam o que Martin (2005) chama de montagem metafórica. São na verdade planos que lançam mão da metáfora para exaltar o significado de planos antecedentes ou sucessores. É possível perceber isto em 1º06'50'', quando um plano que mostra a Igreja da Sagrada Família de Barcelona é seguido por um de Marambra com seus filhos. Com 1º56'45'', outro exemplo pode ser notado, na cena em que a personagem Ige cuida de Uxbal, já muito debilitado pela doença. Por duas vezes os planos da ação da Ige são justapostos pela imagem de Jesus salvando um homem do mar agitado, exaltando a benevolência da personagem para com Uxbal.

Vale ressaltar também que, em *Biutiful* (2010), são utilizados muitos planos sequência, exaltando a realidade que vive Uxbal. O plano sequência, segundo Bazin (1972 apud AUMONT, 2012), produz uma exaltação do realismo na cena. Ele alega que, por ser

um único pedaço de filme, exalta mais a realidade e, assim, mantém uma relação de maior fidelidade com o nosso universo. Isso pode ser percebido na cena de apresentação do personagem, no hospital, que acontece toda em plano sequência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme é capaz de produzir sensações em seu espectador, mas para que isso ocorra, são necessários muitos elementos que, em conjunto, possibilitam que o público reconheça, compreenda e se identifique com o enredo da história e com os personagens da trama. O presente trabalho destaca duas etapas da construção fílmica, a filmagem e a montagem, que devido ao trabalho do diretor de fotografia, auxiliam a dramatização do filme e a construção da narrativa.

A partir de estudos sobre o caráter reprodutivo da fotografia e de seu movimento aparente, é possível analisar alguns dos efeitos produzidos pela imagem no espectador. Esses efeitos são potencializados no processo de filmagem com utilizações de técnicas da fotografia. O plano, devido seu caráter limitado, sugere o que o espectador verá e, a partir do processo de montagem, contribui para a construção de uma linha narrativa. A escolha correta dos planos e de sua justaposição é de suma importância, pois é essa sequência de imagens que o espectador adota para si como sendo sua visão, privilegiada, da trama.

A iluminação é outro ponto relevante, pois auxilia na criação de uma atmosfera dramática. A luz permite que as imagens transmitam significações que muitas vezes passam despercebidas pelo espectador, mas que o ajudam a interiorizar e a compreender o clima de determinadas cenas. O diretor de fotografia busca, ainda, com os movimentos de câmera, atingir estéticas de manifestações visuais que sejam semelhantes às da visão humana em determinadas situações, possibilitando, assim, que o espectador tenha ciência do que as personagens estão vendo ou sentindo.

O trabalho também exalta a importância de se ater a uma organização sequencial pré-estabelecida, para transformar planos que em sua individualidade são neutros de significado, em cenas que permitem ao espectador compreender perfeitamente a narrativa. A montagem é capaz de tornar um filme melancólico por arrastar longas cenas ou ainda, transformar pequenos planos em uma cena de perseguição alucinante. Além disso, ela permite que se executem trucagens, a fim de dissuadir o espectador.

Baseado em referências teóricas e técnicas, o estudo apresenta uma análise do trabalho do diretor de fotografia Rodrigo Prieto no filme *Beautiful*, exaltando cenas e sequências em que a utilização da fotografia e da montagem saltam aos olhos. O presente trabalho busca mostrar a forma natural com que Prieto exacerba os dramas pessoais de Uxbal e a realidade suja em que o protagonista vive, levando o espectador ao submundo de Barcelona, e fazendo-o sofrer e refletir sobre qual o verdadeiro significado da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2002.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de termos literário**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=742&Itemid=2>. Acesso em 23 Fev. 2018.

EISENSTEIN, Serguei. **A forma do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

FECHINE, Yvana Carla. “Cinema, televisão e vídeo: uma proposta de abordagem semiótica da recepção”. In: **IV Congresso da Associação Latino americana de investigadores da Comunicação – ALAIC**. São Paulo: ECA/USP, 1998. Disponível em: <www.eca.usp.br/associa/alaic/Congreso1999/5gt/Yvana%20Carla%20.rtf>. Acesso em: 22 Fev. 2018.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papirus, 1999.

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

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. São Paulo: Brasiliense, 2005.

MOURA, Edgar. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.

MARTINS, André Reis. **A luz no cinema**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

PRIETO, Rodrigo. **American Cinematographer Magazine**. Disponível em: <http://www.theasc.com/ac_magazine/January2011/Beautiful/page1.php>. Acesso em: 14 Fev. 2018.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.