La Passion de Jeanne d'Arc, uma Análise Fotográfica[1]

Heloisa Madalena Oliani CARAVINA[2]
Itamar de Morais NOBRE[3]
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, RN

RESUMO

La Passion de Jeanne D'arc é um filme francês dirigido por Carl Theodor Dreyer, no ano de 1928, filme que se destaca pela direção de fotografia ainda no início do cinema. Dessa forma, o objetivo do trabalho é realizar uma análise da função do diretor de fotografia neste longa-metragem. Dessa forma, foram estudados os movimentos de câmera, enquadramentos, iluminação e cor nesta narrativa francesa. Além disso, relacionamos o trabalho do editor com o do diretor de fotografia, pois acreditamos que o destaque da fotografia dependeu de uma boa montagem.

PALAVRAS-CHAVE: direção de fotografia; cor; plano; movimento de câmera; montagem.

TEXTO DO TRABALHO

O Martírio de Joana d'Arc ou A Paixão de Joana d'Arc, títulos em português, é um filme francês de 1928, dirigido pelo dinamarquês Carl Theodor Dreyer (1889 – 1968) e que encanta pela interpretação, fotografia, montagem e sonoplastia. A interpretação de Renée Jeanne Falconetti como Joana Darc, a escolha dos enquadramentos, o ritmo do filme e a música a qual foi inserida posteriormente, são alguns exemplos de destaque.

A história real da francesa e revolucionária Joana d'Arc, que viveu no século XV, é retratada pelo filme desde seu julgamento até sua morte na fogueira. A produção cinematográfica teve seu roteiro baseado no registro original do julgamento da Santa, que se encontra na biblioteca da Câmara dos Deputados em Paris.

Nosso primeiro contato com o filme ocorreu durante uma aula de Cinematografia do curso de Comunicação Social onde o docente exibiu o filme. Ficamos impressionados com a qualidade técnica da produção e a partir desse momento surgiu o interesse de estudar a

[1] Trabalho apresentado na Divisão Temática Cinema e Audiovisual, da Intercom Júnior – IX Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação
[2] Estudante de Graduação 5º semestre do Curso de Comunicação Social com Habilitação em Radialismo da UFRN, email: helo_caravina@hotmail.com
[3] Orientador do trabalho. Professor Doutor do Departamento de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia(PPgEM), da UFRN. Pesquisador do Grupo de Pesquisa PRAGMA - Pragmática da Comunicação e da Mídia: teorias,linguagens, indústria cultural e cidadania. Integrante do Grupo de Estudos BOA-VENTURA - CCHLA/UFRN, em convênio com a Universidade de Coimbra-Portugal. Membro do Grupo de Pesquisa (GP): Fotografia, da INTERCOM –Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Membro da REDE FOLKCOM – Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação. E-mail: itanobre@gmail.com.

narrativa mais profundamente, em particular, a direção de fotografia, pois, segundo o professor da disciplina, Paulo Braz Clemencio Schettino[4], é um dos aspectos que torna este filme reconhecido mundialmente como um marco na história do cinema. Dessa forma, sob a orientação do professor Itamar de Morais Nobre, docente das disciplinas de fotojornalismo e linguagem fotográfica, começamos a estudar a direção de fotografia do filme *La Passion de Jeanne d'Arc*.

Com 110 minutos, a narrativa foi filmada no final da era do cinema silencioso e utilizou intertítulos em meio à trama. Esses recursos, "representavam, na maioria das vezes uma solução fácil (assim como os diálogos hoje), na medida em que seu emprego dispensava pesquisar meios de expressão originais" (MARTIN, Marcel, 1990, p. 184). Porém, "Dreyer, ao realizar O Martírio de Joana d'Arc bem no final do cinema mudo, lamentou imensamente não poder utilizar o falado para evitar os intertítulos, que a todo momento vêm quebrar a magia das imagens" (MARTIN, 2003, p. 184).

Magia essa realizada pela belíssima fotografia do filme:

> De Griffith a Eisenstein, de Dreyer a Bresson, a câmara de filmar procurou sempre apaixonadamente registrar a magia expressiva do rosto humano. Aqui, a admirável e dolorosa face de Falconetti é o tema principal, tanto visual como dramático, de "La Passion de Jeanne d'Arc" (A Paixão de Joana d'Arc) (MARTIN, 2005, p. 309).

A direção de fotografia é um verdadeiro trabalho em equipe, entre o diretor do filme e o fotógrafo:

> Quando o diretor faz a decupagem, escolhendo os planos mais adequados a cada palavra, frase ou parágrafo do roteiro, o diretor de fotografia determina qual enquadramento é o mais apropriado para aquele plano, que tipo de luz será utilizado, onde deve haver sombra ou não, que cores devem sobressair. A fotografia contribui para sintetizar a ideia estabelecida em cada um dos planos para compor uma unidade estética. (MOLETTA, Alex, 2009, p.69)

> O diretor de fotografia cria sua estética fotográfica traduzindo uma visão de mundo, um olhar artístico pessoal sobre o universo em que o personagem e a história estão insertos, de acordo com a concepção de criação do diretor. Isso não quer dizer que a criação do fotógrafo deva estar subordinada à concepção do diretor, mas ser complementar a ela. (MOLETTA, Alex, 2009, p.70)

No livro "50 Anos Luz, Câmera e Ação" escrito por Edgar Moura (2001) o autor apresenta uma resposta poética e outra técnica sobre a função de um diretor de fotografia. A primeira, dita por Antônio Luiz[5]: "O diretor de fotografia é o pintor dos quadros dos outros" (MOURA, 2001, p.209), enquanto que a segunda "Diretor de fotografia é quem lida com luz e câmera. Qualquer outra definição definirá outra profissão" (MOURA, 2001, p.209).

---

[4] Professor Doutor, que trabalhou muitos anos com cinema, convidado pela UFRN para ministrar disciplinas do curso de Comunicação Social durante o primeiro semestre de 2013.
[5] Antônio Luiz Mendes, fotógrafo de *Canudos* (Brasil, 1998), *Lamarca* (Brasil, 1994), *O guarani* (Brasil, 1996).

Portanto, a direção de fotografia é responsável por colocar em prática o que o diretor do filme imaginou, definindo os esquemas de iluminação utilizados, enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera.

A fotografia do filme *La Passion de Jeanne d'Arc* foi realizada pelo polonês Rudolph Maté (1898 – 1964). Rudolph trabalhou como diretor e diretor de fotografia durante sua carreira no cinema, porém seu trabalho como fotógrafo é o que se destaca. Neste filme, por exemplo, ele utilizou bastantes planos fechados, movimentos de câmera em Pan e Tilt e utilizou várias vezes a regra dos terços.

> A estética fotográfica trata-se de algo fundamental na obra audiovisual. A estética visual determina a atmosfera racional ou emocional do vídeo, pois explora a produção das emoções por meio dos fenômenos estéticos causados pela obra. A simples mistura de cores, de sombra e luz, a queda da simetria, a forma pessoal e artística de apresentar um objeto provocam um fenômeno estético em que observa. A estética chama atenção para a ideia, mensagem ou emoção que o artista deseja transmitir. Amplia o conceito de belo, a ponto de transformar algo feio e repulsivo em uma coisa profundamente bela e reflexiva. A estética é a apropriação de um objeto pelo ato de criação artística: ela o assimila, transforma-o e o apresenta com um novo olhar em um novo contexto. (MOLETTA, 2009, p. 70)

I. Cor, luz e sombra

Preto e Branco, o filme apresenta cenários bem iluminados, com poucos objetos em cena, o que diminui a quantidade de sombras e a diversidade de tons entre o preto e o branco.

> No cinema, o conceito de cenário compreende tanto as paisagens naturais quanto as construções humanas. Os cenários, quer sejam de interiores ou de exteriores, podem ser reais (isto é, preexistir à rodagem do filme) ou construídos em estúdio (no interior de um estúdio ou em suas dependências ao ar livre). (MARTIN, 2003, p. 62 e 63)

De acordo com Marcel Martin, no livro A Linguagem Cinematográfica, o filme A Paixão de Joana d'Arc construiu cenários "com o desejo de acentuar o simbolismo, a estilização e a significação" (MARTIN, 2003, pag. 63 a 66). Para nós, os poucos elementos em cena representava a simplicidade e humildade da personagem principal. Enquanto que a predominância da cor branca, principalmente nas paredes, remetia a pureza da santa julgada.

Os enquadramentos fechados, em sua maioria, são feitos de forma que apenas um personagem aparece no quadro na frente de uma parede branca ao fundo. Sendo assim, o tom de pele, o cabelo e a roupa são os principais responsáveis pela variação de cor. A parede, ao fundo, contribui timidamente para isso também, variando do branco ao cinza claro, do meio até as extremidades do quadro, o que denuncia a utilização de um esquema de iluminação exclusivo para as paredes. Esse esquema também serviu para que as imagens

tivessem profundidade e os personagens se "descolassem" do fundo, chamando a atenção para as expressões e ações dos atores em cena.

Foto 1: Exemplo de variações de tons entre preto e branco no filme La Passion de Jeanne d'Arc

A iluminação durante todo filme não varia muito, é bastante clara. No rosto dos personagens, por exemplo, a luz alterna entre uma luz lateral e outra frontal, com sombras suaves e algumas sombras duras.

> A luz dura é uma fonte de luz intensa com bordas definidas. Se observarmos a luz do sol ao meio-dia (período em que a luz é mais intensa), perceberemos todas as sombras com contornos bem definidos, formando um desenho claro no chão; poderemos ver o recorte da luz com a sombra.
> A luz difusa é uma fonte de luz sem bordas definidas. Não percebemos a linha que divide a luz da sombra. Se, ao sol do meio-dia, uma nuvem bloqueasse a incidência direta da luz, teríamos uma sombra, porém muito difusa. (MOLETTA, 2009, p. 72)

(a)

Foto 2 (a): Sombra suave no pescoço de Joana d'Arc

(b)

Foto 2 (b): Sombra dura no pescoço de Joana d'Arc

Como os ambientes são bem iluminados, poucas são as sombras projetadas que aparecem no filme, sendo mais comum aparecerem em cenas gravadas em planos abertos.

Foto 3: Sombra dos personagens projetadas na parede

Uma sombra curiosa, que aparece no filme, é a sombra da grade de uma janela da cela em que Joana d'Arc está presa, a qual forma uma cruz que aparece em vários momentos do filme e tem um significado além de ilustrar a cena. Some quando um padre mal intencionado entra na cela (cena mostrando o pé do padre passando pela cruz) e aparece quando outro padre tem compaixão por Joana, como por exemplo.

(a) (b)

(b) Foto 4 (a) e (b): Sombra da grade de uma janela da cela em que Joana d'Arc estava presa.

(c)

Foto 4 (c): Detalhe do pé de um padre mal intencionado entrando na cela de Joana e a sombra da grade da janela desaparecendo aos poucos.

(d)

Foto 4 (d): Padre sentindo compaixão por Joana d'Arc e a presença da cruz próximo dele.

(e)

Foto 4 (e): Janela com grande a qual sua sombra forma uma cruz.

II. Planos, Enquadramentos e Ângulos

A narrativa é composta por vários planos e dentro desses planos é importante observar:

> O tamanho do recorte (enquadramento), a nitidez da imagem, os movimentos internos aos planos, os movimentos do plano em relação ao assunto mostrado (movimentos de câmera e de lentes) e as relações que estabelece com os planos que lhe são vizinhos depois de montados em sequência. A definição de plano está intimamente ligada ao ponto de vista sobre a ação, uma vez que pode ser entendido como um recorte da realidade ou do cenário efetuado pela câmera a partir de um lugar marcado de onde a realidade é presenciada. (SEPAC, 2007, p.26)

No começo do cinema a câmera ficava parada e o plano era sempre aberto, a exemplo, "A Viagem à Lua[6]" de Georges Méliès (França, 1902). Na década de 1910, ainda utilizando a câmera fixa, começam aparecer novos planos: Plano americano, plano médio, plano médio curto, primeiro plano e poucos planos detalhes. "O Nascimento de uma Nação[7]" (1915) e "Intolerância[8]" (1916), ambos do diretor D. W. Griffith são filmes desta época. Na década de 1920 a câmera passa a realizar movimentos e a busca por novos planos e movimentos de câmera continua. Filmes desta época como "O Encouraçado Potemkin[9]" (1925) e "Outubro[10]" (1928) começam a apresentar uma nova preocupação com a fotografia.

[6] A Viagem à Lua / Le Voyage dans La Lune, de Georges Méliès (França, 1902).
[7] O Nascimento de uma Nação / The Birth of a Nation, de D. W. Griffith (EUA, 1915)
[8] Intolerância / Intolerance, de D. W. Griffith (EUA, 1916)
[9] O Encouraçado Potemkin / Le Cuirassé Potemkine, de Grigori Aleksandrov e Sergei Mikhailovich Eisenstein (Rússia, 1925)
[10] Outubro / Oktyabr, de Grigori Aleksandrov e Sergei Mikhailovich Eisenstein (Rússia, 1928)

> A maioria dos filmes da primeira década tinha apenas um plano e, quando havia vários planos, eles não eram filmados de forma a se articularem. Os planos eram vendidos separadamente como filmes individuais, em rolos diferentes.
> Era o exibidor quem controlava a exibição final, decidindo quais rolos e em que ordem seriam exibidos e até em que velocidade as cenas seriam mostradas. Musser mostrava assim que os primeiros filmes eram formas abertas de relato e que a coerência narrativa não era inerente aos filmes, mas estava no ato de apresentação e recepção. (MASCARELLO, 2006, p. 26).

Seguindo a tendência da época, de variar mais os planos, Rudolph Maté, diretor de fotografia de *La Passion de Jeanne D'arc*, utilizou bastante planos mais fechados como o primeiro plano, primeiríssimo plano, close e plano detalhe. Porém, de forma singular, a fotografia deste filme parece não só querer criar um diferencial entre os outros filmes, mas transmitir uma mensagem para o espectador. Por ser uma história dramática, a escolha desses tipos de planos foi fundamental para que as imagens entrassem em sintonia com a carga dramática da narrativa e conseguissem transmitir todo o sofrimento e emoções pela qual Joana D'Arc passou. Os planos fechados fazem parte da compreensão do filme, "uma sequência de primeiros planos cria uma tensão dramática excepcionalmente forte (O martírio de Joana d'Arc – Dreyer)" (MARTIN, 1990, p.151). E é nesse momento em que a imagem passa a ter uma linguagem própria e vai além de gravar o que está sendo dramatizado em frente às câmeras.

> O primeiro plano sugere, portanto, uma forte tensão mental do personagem: são assim os planos faciais dolorosos de Laura toda vez que mergulha no passado (Desencanto / B*rief encounter* – Lean) ou os de Joana d'Arc submetida à tortura moral por seus juízes no filme de Dreyer. (MARTIN, 2003, p. 40)

Os planos mostravam as expressões de cada um dos personagens com riqueza de detalhes, fazendo com que o espectador conseguisse enxergar o íntimo de cada personagem, simpatizando ou a odiando.

> Quanto mais o enquadramento se aproxima do rosto do ator, mais forte o impacto emocional sobre o espectador e mais intensa será sua identificação com o personagem. Mesmo em documentários ou reportagens, a aplicação desse tipo de Plano acentua a emoção e revela a verdade daquele que fala. O detalhamento da imagem é um recurso muito significativo e poderoso no cinema e na televisão. Os planos que pertencem a essa categoria são: O Primeiro Plano ou Close-up (PP), o Primeiríssimo Plano ou Super close-up (PPP) e o Plano Detalhe (PD). (SEPAC, 2007, p.29)

Foto 5: Close no rosto do personagem

Uma curiosidade que descobrimos foi que os atores não usaram maquiagem e assim suas expressões faciais puderam se sobressair ainda mais quando tomadas em close ou em primeiro plano, o que justifica a utilização de tantos planos fechados no filme, a preocupação com cada detalhe para tornar toda a dramatização o mais próximo da realidade possível (Fonte: <http://criterioncollection.blogspot.com.br/2006/11/62-passion-of-joan-of-arc.html> Acessado em 23 de Julho de 2013 às 14 horas). Portanto, "o primeiro plano evidencia um elemento da ação conferindo-lhe um valor dramático e psicológico determinante" (MARTIN, 2003, p. 262).

(a)

(b)

Foto 6 (a) e (b): Close mostrando as expressões dos personagens.

(c)

(d)

Foto 6 (c) e (d): O corte do cabelo de Joana d'Arc é enfatizado pelos planos fechados que mostram a ação.

Objetos e ações também recebiam ênfase através da escolha desses tipos de planos, ora mostrando os personagens interagindo com os objetos ora imagens de objetos de perto. A cena da chegada do livro de registro do julgamento, Joana andando com os pés acorrentados, os objetos na sala de tortura, a coroa que colocaram na cabeça da condenada, o papel de confissão que ela deveria assinar, a assinatura falsa na carta, os cabelos caindo no chão ao serem cortados, corrente, roda com "espinhos" da sala de tortura, crânio com tapurus, padre segurando a hóstia, entre outras cenas.

Foto 7: Plano detalhe de uma corrente.

Foto 8: Plano fechado dos pés de Joana d'Arc acorrentados.

Foto 9: Plano detalhe dos espinhos de uma máquina de tortura.

Foto 10: Plano detalhe da mão de um padre segurando a hóstia.

Por enfatizar bastante alguns objetos, os personagens, e ações, acreditamos que a escolha de cenários simples, com poucos elementos, foi proposital, pois, apesar da

utilização desses tipos de planos já direcionar o olhar, já que faz um recorte objetivo de uma cena, não existem elementos enquadrados que desviem a atenção do espectador. O que contribui ainda mais para que o espectador embarque na história e experimente várias emoções.

A regra dos terços também é bastante aplicada durante o filme, direcionando o olhar do espectador para os pontos ouros das imagens. A regra divide a imagem em três partes horizontalmente e verticalmente e o nosso olho tende a olhar para o encontro dessas linhas imaginárias.

Foto 11: Enquadramento respeitando a regra dos terços.

Há também enquadramentos que centralizam os personagens e outros que aplicam a regra do "equilíbrio das massas", a qual não obedece a regra dos terços, porém "o vazio deixado pela descentralização excessiva do sujeito é então 'compensado' pelas 'massas' constituídas pelas outras figuras reunidas em torno dele" (JULLIER, MARIE, 2009, p.25)

(a)

Foto 12 (a): Personagem centralizado.

(b)

Foto 12 (b): As janelas equilibram a distribuição dos personagens.

A câmera captou imagens tanto no mesmo plano dos atores como fora dele. Muitas vezes foi posicionada de forma que transmitisse poder aos juízes e inferioridade a Joana D'Arc. Planos *contra-plongée* (ou câmera baixa) foram bastante utilizados para filmar os juízes e planos *plongée* (ou câmera alta) para filmar Joana.

> Tudo depende de onde a câmera é posicionada. Uma pessoa pode se tornar maior do que realmente é ou o inverso. O ângulo da câmera tem o poder de transformar uma realidade inteira e quebrar as referências que temos das coisas. (MOLETTA, 2009, p. 51)

> A *contra-plongée* (o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar) dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-o contra o céu aureolado de nuvens. (MARTIN, 1990, p. 41)

> A *plongée* (filmagem de cima para baixo) tende, com efeito, a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade. (MARTIN, 1990, p. 41)

(a)

Foto 13 (a): Utilização da câmera alta.

(b) (c)

Foto 13 (b) e (c): Utilização da câmera baixa.

Quanto aos enquadramentos, foram utilizadas portas, grades, janelas e portais como moldura. A câmera colocada um pouco torta, "gravando" a imagem em diagonal é algo bem diferente no filme. Em muitas cenas o teto, a parede ou o céu preenchiam a maior parte do quadro, o que nos causou estranhamento, mas que se encaixava perfeitamente na regra dos terços. Esse tipo de enquadramento às vezes proporcionava a ideia de câmera subjetiva, como se alguém estivesse sentado no chão olhando para cima ou que o câmera era uma pessoa super alta e que estava olhando tudo ao seu redor, mas sem baixar ou levantar a cabeça, apenas olhando para frente, o que nos pareceu interessante.

(a)

Foto 14 (a): Portal utilizado como moldura das cenas

(b)

Foto 14 (b): A câmera um pouco torta nessa cena sugere a visão subjetiva de Joana D'Arc deitada na cama.

(c)

Foto 14 (c): A cabeça do soldado "cortada" sugere a visão de uma pessoa super alta olhando para frente, mas que se insere na regra dos terços.

Existiram câmeras subjetivas, mas sem essa estética também, o momento em que Joana recebe a eucaristia é um dos exemplos.

Foto 15: Câmera subjetiva de Joana recebendo a eucaristia.

O fotógrafo também teve preocupação com o primeiro e o segundo plano. Em alguns momentos, por exemplo, enquadrou mais de um personagem colocando uma mais a frente ou utilizou algum objeto no primeiro plano, dando mais destaque a ele.

> É a forma de priorizar o elemento que deve ser mostrado ao público. Voltando ao exemplo do personagem esperando uma ligação importante, podemos compor a imagem com o telefone estando em primeiro plano e o personagem olhando para ele em segundo plano, ou seja, atrás do aparelho, no fundo da cena. A nomenclatura de primeiro e segundo plano trabalha muito com a proporção e a dimensão dos objetos. (MOLETTA, 2009, p. 49)

(a)

Foto 16 (a): Jesus Cristo crucificado no primeiro plano e personagens cristãos ao fundo.

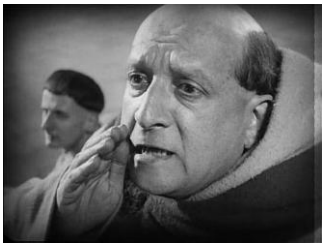
(b) 

Foto 16 (b): Dois padres enquadrados, um no primeiro plano e outro no segundo.

Além das cenas já citadas e enquadramentos justificados, há cenas que não podemos deixar de citar por tamanha beleza. A composição estética e o inusitado é o que nos encanta nas seguintes cenas:

- Tortura de Joana d'Arc: Nesta cena a coroa colocada sobre a cabeça da personagem principal faz referência à coroa de espinhos utilizada para humilhar Jesus Cristo em sua crucificação. Da mesma forma que a flecha segurada por Joana realiza a intertextualidade com vários quadros da morte de São Sebastião.

(a)

Foto 17 (a): Joana d'Arc torturada.

(b)

Foto 17 (b): Quadro de Cristo com coroa de espinhos, Guido Reni (11639-40). (Retirado de <http://esteticafotografica.org/tag/pintura/>. Acessado dia 25 de Julho de 2013 às 15 horas e 41 minutos.

(c)

Foto 17 (c): Joana d'Arc humilhada segurando uma fecha e usando uma coroa na cabeça.

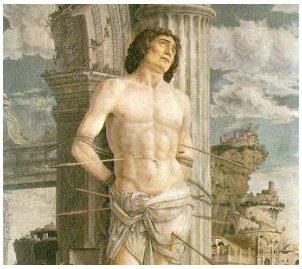
(d) 

Foto 17 (d): Recorte do quadro "San Sebastino", Andréa Mantegna, 1480. (Retirado de <http://tulacampos.blogspot.com.br/2012/01/sao-sebastiao-saint-sebastien.html>. Acessado dia 25 de Julho de 2013 às 15 horas.

- Civil sendo jogado em uma poça de água: A escolha do enquadramento nesta cena é interessante, pois assistimos a ação através do reflexo dos personagens na água.

(a)

Foto 18 (a): Reflexo dos soldados jogando um civil em uma poça de água.

(b)

Foto 18 (b): Movimento da água após os soldados jogarem um civil em uma poça.

- A imagem de um crânio simboliza o ser humano, a morte e o fim que todos nós teremos.

(a)

Foto 19 (a): Plano aberto mostrando um crânio e uma cruz ao fundo.

(b)

Foto 19 (b): Plano detalhe de um crânio com tapurus.

- Paralelo entre a vida dentro e fora da prisão: Sequência com vários cortes, intercalando imagens da vida dentro e fora da prisão. De maneira inusitada, as imagens de fora do cárcere mostram vários artistas de rua.

Foto 20: Sequência com frames mostrando o que estava acontecendo dentro e fora da prisão, sendo a primeira e a terceira imagens de dentro da cela e a segunda e a quarta do lado de fora.

- Pássaros parados no telhado perto de uma cruz e depois voam quando Joana d'Arc começa a ser queimada. A imagem dos pássaros é intercalada com imagens de Joana e das pessoas que estão assistindo a morte da moça: "Uma revoada de pombos simboliza, de certo modo, a partida da alma, de um morto ('*La Passion de Jeanne d'Arc* – A Paixão de Joana d'Arc) (MARTIN, 2005, p.129)

Foto 21: Sequência com quatro frames mostrando os pombos parados no telhado e em seguida a revoada.

- Corpo de Joana d'Arc todo escuro e a fumaça ao redor:

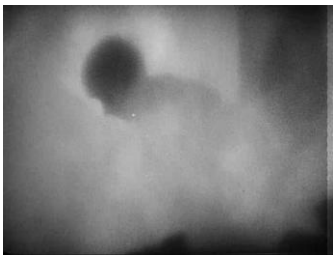


Foto 22: Joana d'Arc queimando na fogueira.

III. Movimentos de câmera

Existiram poucos planos abertos e planos conjunto durante o filme, mas muitas vezes esses planos foram feitos com algum movimento de câmera como o *travelling*, zoom in, zoom out ou até mesmo panorâmica.

> Os movimentos de câmera propriamente ditos dividem-se, grosso modo, em dois tipo: *travellings* e panorâmicas. O *travelling* é aquele movimento em que a câmera desloca-se efetivamente no espaço, passeia pelo cenário e entre os personagens.
> O efeito do *travelling* é muito poderoso, pois coloca o espectador dentro do espaço narrativo.[...] Enfim, o travelling admite qualquer tipo de variação: lateral em relação ao objeto focado pela câmera, de aproximação, de afastamento, circular, vertical (como o que mostra um personagem detalhadamente, dos pés a cabeça. (SEPAC, 2007, p. 32 e 33)
>
> Já a panorâmica é um pouco diferente, uma vez que a câmera permanece fixa num mesmo ponto, girando em seu próprio eixo. Esse movimento assemelha-se muito ao do ser humano quando, parado, gira a cabeça de um lado a outro para avaliar o ambiente. Normalmente a Panorâmica é designada por PAN e pode ser tanto horizontal (para descrever a amplidão de um vale) como vertical (para representar a altura de um edifício, por exemplo). (SEPAC, 2007, p. 34)

Logo no início do filme um *travelling* (com 43 segundos aproximadamente) é feito na sala do julgamento para ambientar o espectador e apresentar os personagens, os juízes.

Foto 23: Sequência de três frames representando o *Travelling* (da esquerda para a direita) na sala do julgamento.

Os movimentos de câmera foram utilizados para apresentar personagens no inicio do filme, mostrar alguma interação ou ação, utilizado de forma descritiva, serviu também para chamar a atenção do espectador para algum personagem ou ação, entre outras funções.

Foto 24: Sequência de três frames representando o *Travelling* (da esquerda para a direita) no rosto de um personagem, apresentando-o.

Foto 25: Sequência de três frames representando o Zoom out com *travelling* (da esquerda para a direita) para mostrar a interação dos personagens.

Foto 26: Sequência de três frames representando o *travelling* (de cima para baixo) para descrição do personagem.

Perto do final, duas cenas se completam de maneira singular pelo movimento de câmera utilizado. A primeira cena mostra soldados correndo, a câmera é alta e realiza uma Pan de baixo para cima. A próxima cena mostra civis entrando na "fortaleza", gravada com as mesmas especificações técnicas da primeira cena, porém agora a Pan é feita de cima para baixo. Dessa forma, os movimentos de câmera realizados transmite a ideia de encontro entre guardas e civis.

(a)

Foto 27 (a): Soldados indo ao encontro dos civis, câmera alta com movimento *Pan* (de baixo para cima).

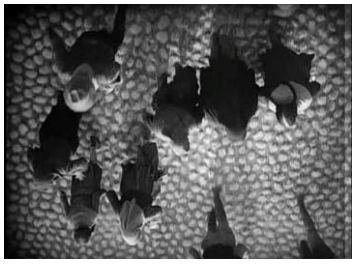
(b) 

Foto 27 (b): Civis indo ao encontro dos soldados, câmera alta com movimento *Pan* (de cima para baixo).

Para intensificar a irritação de alguns personagens a utilização da fotografia também foi essencial. O zoom in e zoom out rápidos no rosto de um soldado transmite essa sensação. Em outro momento o close em uma boca que fala e os olhos esbugalhados

também mostram essa irritação. Quadros que vão além da interpretação dos atores, mas que mostra que a fotografia também tem uma linguagem própria.

(a)

Foto 28 (a): Cena em que ocorre zoom in e zoom out rápidos no rosto de um soldado.

(b)

Foto 28 (b): Close da boca de um dos personagens.

(c)

Foto 28 (c): Olhos esbugalhados e sobrancelhas enrugadas sugerindo irritação do personagem.

IV. Montagem e fotografia

"Digamos desde já que a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração" (MARTIN, 2003, p. 132).

Como os diálogos não tem som, parte dos filmes silenciosos das décadas de 1910 e 1920 caracterizam-se por ter uma montagem cheia de cortes e com takes curtos, tudo isso para dar ritmo ao filme e ele não ficar cansativo.

Porém, percebemos que em *La Passion de Jeanne d'Arc* a montagem e a fotografia se unem como em um casamento. A montagem já precisava ter ritmo (pelo fato de ser um filme mudo) e a narrativa necessitava ser agressiva em alguns momentos (já que se tratava de um julgamento), sendo assim, o fotografo procurou intercalar sempre o rosto de Joana d'Arc com os dos juízes, como em um duelo. Dessa forma, esse casamento, conseguiu transmitir para o espectador a sensação de rivalidade ao longo do filme, o que o torna inovador, porque vão além de gravar uma imagem em uma película ou dar ritmo a narrativa, procuram dar um sentido maior as suas funções e provar que a compreensão do filme necessita dessas duas funções.

Marcel Martin em seu livro "A Linguagem Cinematográfica" distingue a montagem em montagem narrativa e montagem expressiva, o que se encaixa perfeitamente no que foi dito anteriormente:

> Chamo de montagem narrativa o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fatual, e contribui assim que para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador). Em segundo lugar, temos a montagem expressiva, baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens; neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou uma ideia; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como ideal apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura, ao contrário, produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar

> intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de uma ideia expressa pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos. (MARTIN, 2003, p. 132 e 133).

Dessa forma, acreditamos que o fotógrafo se preocupou bastante com a montagem e estudou cuidadosamente os planos e contraplanos do filme para que o montador tivesse bastante material para trabalhar.

V. Considerações finais

Através da análise fotográfica do filme La Passion de Jeanne d'Arc conseguimos pontuar as principais características da direção de fotografia deste longa-metragem francês. Desta forma, o filme apresenta enquadramentos que vão além do simples posicionamento da câmera e que conseguem transmitir sensações ao espectador. Além disso, é composto por movimentos de câmera e planos inovadores, por isso deve ser assistido mais de uma vez.

A iluminação, a cor e a montagem também foram importantes para que a fotografia se destacasse, sendo assim também foram analisadas. Acreditamos que o papel do diretor de fotografia vai além de saber operar uma câmera e "fazer luz", é saber fazer arte e neste filme, Rudolph Maté, faz.

REFERÊNCIAS

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003, primeira reimpressão da primeira edição de 1990.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MOLETTA, Alex. **Criações de curta–metragem em vídeo digital:** Uma proposta para produções de baixo custo. São Paulo: Summus, 2009.

MOURA, Edgar Peixoto. **50 anos luz, câmera e ação**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001, 2ª ed.

SEPAC – Serviço à Pastoral da Comunicação. **Vídeo:** da emoção à razão. São Paulo: Paulinas, 2007. – (Coleção pastoral da comunicação: teoria e prática. Série manuais)