

A relação entre a câmera do celular e o realizador

Claudia Lambach

Universidade Tuiuti do Paraná

Claudia Lambach

Pos-doutoranda pela Universidade Tuiuti do Paraná. Docteur en Sciences de l'Information et de la Communication pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris3 (Bolsa CAPES - 2013 à 2015). Diploma validado pela UFMG com o título de Doutora em Artes. Mestre em Teoria da Cultura Visual pelo IADE/ESD - Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, em Lisboa (Bolsa do Programa AlBan). Membro dos laboratórios de pesquisa Labex ICCA e IRCAV (França). Membro do Grupo de Pesquisa CIC-CNPq pela Universidade Tuiuti do Paraná. Integrante da Equipe NPPA.

Resumo

Em 2002, surgiram os primeiros telefones celulares com câmeras de vídeo. Esses aparelhos eram pequenos e não apresentavam boa resolução de imagem, expondo claramente a presença de pixels. Com o desenvolvimento tecnológico, os celulares se tornaram maiores, mais finos e leves e exibindo linhas retas no seu design. Atualmente, eles são capacitados para armazenar imagens e documentos e possuem inúmeras possibilidades de visualização, de edição e de realização de imagens. Por outro lado, suas câmeras continuam sendo pequenas se compararmos com as câmeras profissionais de vídeos ou de cinema. De qualquer maneira, o telefone celular é um objeto muito usado para a realização de imagens, tanto no ambiente familiar como no profissional. Destacamos aqui o mundo do jornalismo, mas também o das artes e do cinema, conhecido entre outros como, “cinema de bolso”. Assim, este ensaio visa refletir sobre o tamanho da câmera de celular e o que isso implica no cinema de bolso, pois consideramos que a sua dimensão interfere na realização das imagens como sendo uma “extensão” do corpo do realizador. Assim, gostaríamos de abordar a teoria sobre psicologia e cinema do alemão Hugo Münsterberg que vê o cinema como sendo uma extensão do pensamento e do olhar humano, abordando a questão: o que faz do telefone celular objeto de realização de um cinema criativo contemporâneo?

Palavras-chave: Tecnologia, Telefone celular, Câmera, Cinema de bolso, Corpo.

Abstract

In 2002, the first cell phones with video cameras appeared. These devices were small and did not have good image resolution, clearly exposing the presence of pixels. With technological development, cell phones have become larger, thinner and lighter, and exhibit straight lines in their design. Today, they are able to store images and documents and have numerous possibilities for viewing, editing, and making images. On the other hand, their cameras remain small compared to professional video or cinema cameras. In any case, the cell phone is a widely used object for making images, both in the family and professional environment. We highlight here the world of journalism, but also the world of arts and cinema, known among others as, “pocket cinema”. Thus, this essay aims to reflect on the size of the cell phone camera and what this implies in pocket cinema, since we consider that its dimension interferes in the making of images as an “extension” of the director’s body. Thus, we would like to approach the theory about psychology and cinema by the German Hugo Münsterberg who sees cinema as an extension of the human thought and look, addressing the question: what makes the cell phone an object of realization of a contemporary creative cinema?

Keywords: Technology, Cell Phone, Camera, Pocket Cinema, Body.

Introdução

Quando surgiram os primeiros telefones celulares com câmeras fotográficas acopladas em seus sistemas, eles trouxeram uma verdadeira novidade para o mercado consumidor. Essa curiosidade transformou a opinião de muitos que achavam que tinham nas mãos um aparelho cuja única função era telefonar e mandar mensagens, usando as pequenas teclas alfanuméricas. Cabe lembrar que cada uma dessas pequenas teclas numéricas equivale a mais de uma letra ou sinais do alfabeto. Assim, muitas vezes era preciso apertar várias vezes uma mesma tecla para se obter a letra desejada. Além do mais, eram pequenos aparelhos que cabiam na palma da mão.

Desde aquela época até os dias de hoje, esses aparelhos passaram por mudanças significativas em muitos aspectos como design e tamanho. As câmeras se tornaram filmadoras e a tecnologia vem avançando. Todos os anos, as grandes marcas de telefonia móvel apresentam as mais recentes novidades com o objetivo de esquentar as vendas e liderar a preferência no mercado. Paralelamente ao universo que gira em torno do comércio e da indústria da telefonia móvel, nós temos um outro universo que é o do “cinema de bolso”, que teve seu início em 2005.

Essas produções se caracterizam como sendo um fenômeno artístico e estético, mas também social e econômico, vindo de uma sociedade tecnologicamente ativa e equipada por um telefone celular. De acordo com as nomenclaturas existentes, o cinema de bolso também é conhecido como: *pocket films*, cinema móvel, microcinema, “*cinéma p*” e “*p cinema*”, entre outros. Eu optei por usar o termo “cinema de bolso” porque acredito melhor expressar a relação estreita que temos com o telefone celular, carregando-o sempre próximo a nós. Acredito também que este termo reflete justamente uma das funções complementares que os celulares oferecem atualmente: filmar e ver imagens em movimento.

Com a cultura do celular o cinema de bolso se tornou uma prática democrática de se fazer filmes. Com isso, observamos em alguns festivais de bolso¹, filmes feitos tanto por realizadores profissionais quanto por amadores de finais de semana (Lambach 2018). São filmes muito interessantes com característica de filmes experimentais, que exploram muito bem tecnologia da câmera de celular bem como seus aplicativos. Neste contexto uma questão é colocada a luz da nossa análise sobre a relação da câmera do celular com o realizador: o que faz do telefone celular objeto de realização de um cinema criativo contemporâneo?

O tamanho dos telefones celulares como elemento criativo para os filmes

Atualmente os telefones celulares multifuncionais estão diferentes aos seus primeiros aparelhos com câmeras. O primeiro celular com uma câmera fotográfica embutida foi o modelo japonês J-SH04 da marca Sharp (Niqui 2014, Cap 2). Hoje eles são mais robustos e maiores especialmente no que diz respeito as suas telas. Eles também estão mais leves e mais rápidos, mas acima de tudo, eles têm um alto nível de qualidade de filmagem e de visualização, ou seja, até 8K de resolução de tela. Entretanto, essas câmeras continuam sendo menores se compararmos as câmeras profissionais de grande porte. Assim, as câmeras são facilmente posicionadas em ângulo que as vezes são difíceis para câmeras maiores. Um outro ponto importante é que a pequena câmera de bolso pode ser considerada como uma “extensão” do corpo do realizador. Essa hipótese pressupõe uma união positiva entre a máquina e o realizador aumentando a

1. Durante o meu trabalho de tese que defendi em 2018, eu encontrei 85 festivais e 3 concursos.

percepção sensorial, como visão e toque, e a capacidade de ação, mas também traduzindo o pensamento e a criatividade do realizador em imagem.

A miniaturização da câmera torna possível reproduzir a espontaneidade dos momentos capturados. Essas câmeras, quase invisíveis, podem se tornar próteses corporais reais para diretores. Em uma análise estética do cinema de bolso, a pesquisadora Kênia Freitas lembra Dziga Vertov e seu desejo por um cinema sem limites do corpo humano (Cardoso Vilaça de Freitas 2010, 49).

Para Vertov (1896-1954), a câmera seria mais do que um objeto tecnológico oferecendo funções práticas. Isso permitiria alcançar um ideal de humanidade, ou seja, o homem-máquina. No seu famoso *Manifesto* (1923), Vertov estabeleceu uma relação clara entre a câmera e o corpo humano. O cineasta comenta,

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo. Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertencço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sobre eles ou os escales, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço voo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto voo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. Libertado do imperativo das 16-17 imagens por segundo, livre dos quadros do tempo e do espaço, justaponho todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado. (Cardoso Vilaça de Freitas 2010, 49)

O *Conselho dos Três*, do qual Vertov era membro, defendeu a ideia de que a câmera é um dispositivo que torna possível ver melhor do que o olho humano. Na medida em que o operador, ou realizador, estabelece uma relação próxima com a câmera, a imagem se torna mais realista.

Vertov descreveu a câmera cinematográfica como um “super-olho”. Em seus filmes ele articulava quatro elementos: o olho, a câmera, a realidade e a edição. Talvez ele tivesse como ideal uma imagem que fosse criada a partir de uma combinação entre o olho e a câmera, uma espécie de câmera “humana”.

O espectador e a sensação de imersão na imagem

Hoje os filmes de bolso estão cada vez mais próximos do cinema tradicional. Para o diretor português Rui Avelans Coelho², essa aproximação tem um impacto negativo nos filmes com celular. O realizador observou que hoje em dia o que é feito com uma grande câmera profissional também é feito com o celular. Segundo ele, os primeiros filmes com celular não tinham nada a ver com o cinema tradicional, tinham um caráter mais experimental. O que se vê hoje em dia é uma tentativa de aproximação desses dois cinemas. Consequentemente a indústria de telefonia móvel tem se mobilizado a fim de aprimorar sua tecnologia na qualidade de suas câmeras. Coelho acredita que teria sido melhor para o cinema de bolso se as suas câmeras tivessem seguido um outro caminho daquele usado pelas câmeras no mundo do cinema ou da televisão.

O cinema de bolso no seu início trazia filmes muito criativos explorando a tec-

2. Entrevista realizada com o realizador português Rui Avelans Coelho, em 26 de novembro de 2016, online.

nologia e a característica do celular. Um dos filmes de Coelho³, por exemplo, é “The Champion”, demonstra bem isso. Esse filme de um minuto e tem como personagem principal um lançador de martelo que, por sua vez, lança a esfera de metal. O martelo, é na verdade a pequena câmera de celular que é lançada ao ar. Com essa atitude, o aparelho capta todos os movimentos da ação feita pelo personagem. Assim, nós somos levados a sentir o movimento que a câmera faz até a sua caída no chão, evidenciando assim o ponto de vista do telefone celular. O que é interessante nesse filme é a ideia experimental que o realizador traz, fazendo com que a câmera esteja claramente presente no filme (Figura 1). Essa sensação de movimento que o filme traz ao espectador só foi possível graças ao tamanho reduzido do telefone celular.



Figura 1 – Frame do filme “The Champion”.

Um outro filme de bolso que eu gostaria de trazer aqui é o “Porte de Choisy” (2007) do realizador e fotógrafo francês Antonin Verrier. Esse filme de oito minutos, aborda a intimidade de um casal dentro do universo doméstico deles. Nós espectadores testemunhamos uma conversa trivial entre o cineasta e sua namorada durante situações muito íntimas, como no banheiro ou em seu quarto durante a relação sexual.

Para Verrier, é interessante no seu filme o lado discreto que a câmera do celular pode oferecer. Do ponto de vista estético, a câmera apresentava muitos problemas de qualidade, os *pixels* eram muito aparentes, com isso favoreceu para que a imagem íntima do casal não ficasse tão evidente⁴. A ideia de Verrier não era mostrar claramente a nudez da sua namorada. Um outro aspecto importante desse filme, são planos muito próximos do rosto da atriz (Figura 2). Nesse caso a câmera é posicionada de uma maneira que faz com que o realizador compartilhe o seu olhar com o espectador.

3. Rui Avelans Coelho citou 3 de seus filmes realizados com telefone celular: The Champion, Foot mobile e 15 Frames.

4. Depoimentos colhidos pessoalmente durante entrevista com o fotógrafo francês e realizador Antonin Verrier, 2 de fevereiro de 2017.

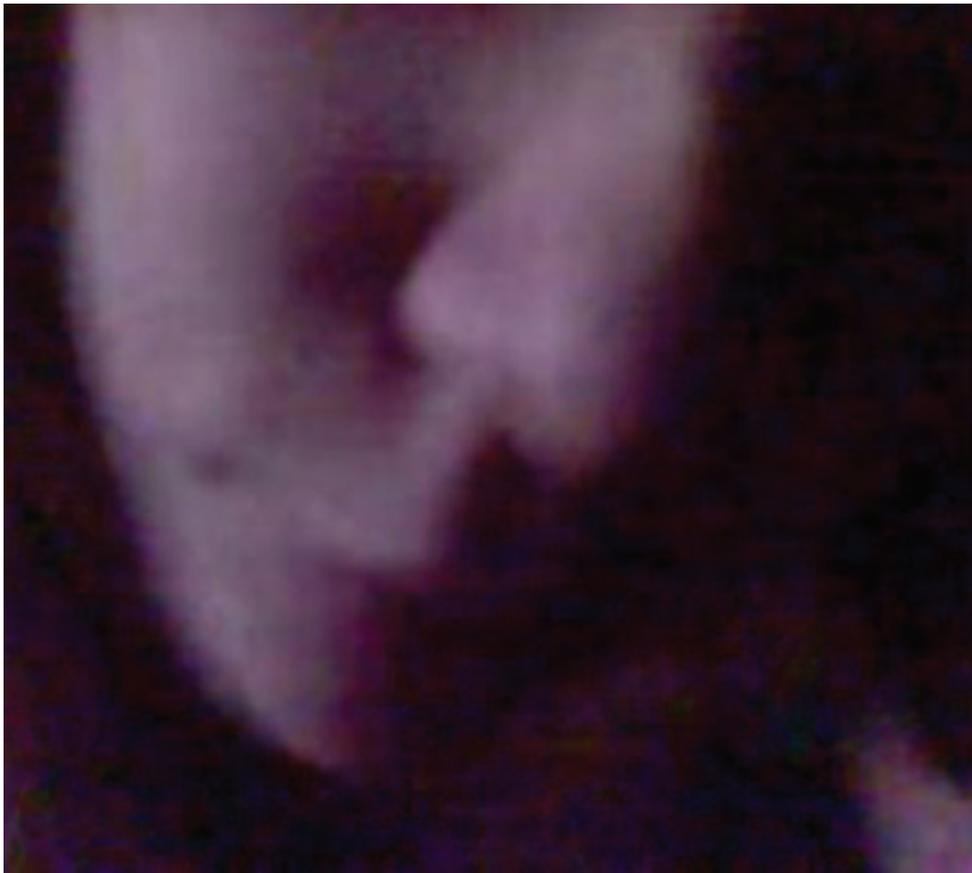


Figura 2 – Frame do filme “Porte de Choisy”.

Para se ter uma verdadeira sensação de imersão na imagem, uma série de efeitos são necessários. No caso do filme do diretor Coelho, bastou que a câmera fosse pequena, pois sua imagem provocou no espectador uma leve reação física de vertigem com os movimentos que a câmera faz. Essa experiência física é comum em imagens de esportistas que acoplam as pequenas câmeras em seus corpos. Como acontece com os ciclistas, por exemplo, que tem seus capacetes equipados com câmeras GoPro (Figura 3).



Figura 3 – GoPro no capacete. © [unknown]

Assim, o tamanho da câmera facilita que haja uma espécie de imersão do es-

pectador, ou seja, um mergulho na visão do esportista com o objetivo que o espectador sinta o que o corpo (ou olho) do atleta está a sentir e vendo. Em outras palavras, podemos dizer que as pequenas câmeras são “próteses” do realizador permitindo que se traduza por meio de imagens o que realizador vê, pensa e cria.

Porém existem outros efeitos igualmente importantes que levam o espectador a mergulhar na imagem. Eu gostaria de trazer uma teoria ligada a psicologia e ao cinema e que oferece reflexões sobre as principais características da forma cinematográfica como sendo reproduções da mente humana.

A criação com telefones celulares como um processo mental

A teoria da psicologia e do cinema do psicólogo alemão Hugo Münsterberg considera o cinema como uma extensão do pensamento e do olhar do ser humano. O psicólogo faz analogias do cinema com outras artes como música e teatro, e traz quatro mecanismos que conectam a psique humana ao cinema: a percepção do espaço e do movimento, atenção, memória e imaginação e finalmente, emoção. Esses mecanismos são a base dos efeitos técnicos utilizados ao fazer um filme. A estreita relação entre o corpo do diretor e a câmera de bolso pode ser aproveitada ao criar esses efeitos técnicos durante as filmagens. Os efeitos técnicos, por sua vez, provocam outra relação corporal que é a do espectador com o filme, quando ele se deixa levar pelas imagens a ponto de ter a sensação de “entrar na imagem”.

Em 1916, o psicólogo alemão Hugo Münsterberg traçou um paralelo entre a maneira como as imagens são organizadas no processo cinematográfico e a forma como a psique humana funciona (Münsterberg 2010). Ele deu destaque ao espectador mais ativo e por sua vez a teoria da recepção, no qual este espectador dá sentido às imagens que vê por meio do próprio intelecto e das emoções sente. Um dos aspectos observados pelo autor diz respeito à relação extremamente próxima entre a mente humana e a técnica cinematográfica. Münsterberg associou uma série de processos de filmagem e edição usados no cinema com situações semelhantes ao processo mental.

O *flashback*, por exemplo, é uma técnica banal usada no cinema para dar ideia de voltar no tempo. Há também o *flash-forward*. Esses efeitos são muito utilizados nos filmes e é comum o diretor dar saltos no passado ou no futuro durante o filme. Além disso, a memória também é trabalhada nas imagens, tornando possível que o espectador adivinhe o que vai acontecer no filme. Assim, nossa imaginação é ativada. Para se obter esses efeitos do passado ou para o futuro, é comum que os diretores trabalhem na edição do filme a fim de inserir as imagens e criar o efeito desejado (Aumont et Marie 2008).

Quando o espectador assiste a um filme, ele não vê uma imagem isolada, mas um todo, em que sua mente é capaz de organizar a partir de todas as imagens que ele vê. Münsterberg quando faz uma analogia (Aumont et Marie 2008) entre o efeito sobre o espectador do cinema com a música ele sugere que quando ouvimos um concerto nós não tentamos explicá-lo por meio da lei da acústica ou como um instrumento foi construído, etc. Nesse caso é preciso recorrer aos processos mentais que fazem com que percebamos o ritmo, a harmonia, a dissonância, os acordes, etc (Münsterberg 2010, 52).

Dessa maneira, Münsterberg adotou para o cinema o ponto de vista da psicologia para entender o que ele chamou de emoções elementares da mente através de experiências derivadas de imagens cinematográficas, ou arte do

teatro cinematográfico. Münsterberg mostra, assim, a importância dos “processos mentais que essa forma específica de arte produz em nós” (Münsterberg 2010, 52). Ele também observa que, podemos assistir a um filme por meio de interesses puramente profissionais e práticos como a tecnologia da câmera, ou sobre o local onde uma cena foi gravada, a lente, etc. Porém, para um “autêntico interesse artístico” é preciso perceber o que o roteirista e o diretor quiseram nos mostrar no filme.

Conclusão

O cinema de bolso é definido acima de tudo como uma realização de imagens cinematográficas que são filmadas através de um dispositivo de bolso muito presente no cotidiano das pessoas. Assim, tanto o tamanho da câmera quanto sua proximidade com quem filma são importantes para caracterizar a relação corporal que existe com o diretor do cinema de bolso. Se a câmera do celular pode ser considerada como uma prótese do olho do diretor (e do espectador), também podemos considerar este aparelho como uma prótese de outras partes do corpo, como a mão, o cérebro, etc. Acredito que o celular faz parte do corpo daquele que filma como uma espécie de relação de simbiose humano/tecnologia.

Em geral, os efeitos técnicos utilizados no cinema estão relacionados à forma como os seres humanos pensam e sentem. Esses efeitos cinematográficos usam a forma como o cérebro humano e a psicologia humana funcionam. O *flashback*, a câmera em movimento, entre outras técnicas, parecem refletir o funcionamento da psique humana.

Além de todos esses aspectos, como o tamanho da câmera e os efeitos técnicos, a proximidade da câmera e o corpo de seu usuário nos permite filmar imagens espontâneas, por serem resultado da presença física de uma pessoa “equipada”, equipada com um dispositivo ou uma “prótese”. Essas imagens, mesmo que produzidas por amadores, são características da contemporaneidade e têm encontrado um espaço crescente no cinema e na comunicação.

Por fim, o espectador é capaz de incorporar as imagens mais intensas, sentindo as emoções que vêm de um movimento, a ponto de se integrar à ação de um personagem, ou de um esportista, participando do que acontece no filme. Graças à mediação da câmera, ele é levado a sentir o que o diretor sente no momento em que capta e cria a imagem.

Bibliografia

Aumont, Jacques, et Michel Marie. 2008 (2016). Dictionnaire théorique et critique du cinéma. 2. éd. rev et Augm. Dictionnaire. Paris: Colin.

Cardoso Vilaça de Freitas, Kênia. 2010. « Versos-livres: A estética do cotidiano no documentário feito com celular ». Dissertação de mestrado em Multimeios do Instituto de Artes. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.

Lambach, Claudia. 2018. « Le cinéma de poche : les enjeux et les usages (2005/2015) ». Thèse de doctorat, Paris: Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3.

Münsterberg, Hugo. 2010. Le cinéma : une étude psychologique, et autres essais. Traduit par Martin Richet. Genève: Héros-Limite.

Niqui, Cinto. 2014. Los primeros 20 años de contenidos audiovisuales en Internet : 1000 obras y webs. Version Kindle. 1e. Barcelone: Oberta UOC Publishing, SL.

Rainho Viegas, Susana Isabel. 2008. Olhar e memória na percepção cinematográfica. Princípios. vol. 15 / 24.

Filmografia

The Champion. 2008. De Rui Avelans Coelho. Portugal.

https://www.youtube.com/watch?v=o9ME5_ZzeKI Acessado em 22 de abril de 2022.

Porte de Choisy. 2007. De Antonin Verrier. França.

<http://www.festivalpocketfilms.fr/spip.php?article648> Acessado em 22 de abril de 2022.

Sites

© [unknown]

<https://www.redbull.com/br-pt/top-5-câmeras-de-v%C3%ADdeo-para-pedalar>
Acessado em 22 de abril de 2022.