

Entre cinema e fotografia: contrações e dilatações do tempo no filme *Na Ventania*

Between film and photography: contractions and time dilations in the film Na Ventania

Marina Feldhues RAMOS¹

Resumo

Este artigo reflete sobre o efeito estético provocado pela ausência de movimento dos personagens, associada aos movimentos de câmara e longos planos-sequência no filme *Na Ventania*. Se a composição fixa remete às imagens fotográficas, o movimento da câmara que passeia pelo quadro fixo é um elemento cinematográfico. Problematisa-se a relação entre fotografia e cinema como linguagens se intersectam e podem ocasionar efeitos estéticos distintos, que impactam na apreensão do tempo.

Palavras-chave: Cinema. Fotografia. Tempo. Narrativa. Montagem.

Abstract

This article reflects on the aesthetic effect caused by the lack of movement of the characters associated with the camera movements and long-sequence plans in the film *In the Crosswind*. If the fixed composition refers to photographic images, the camera movement that walks in the fixed frame is a cinematic element. Therefore, this article problematizes the relationship between photography and cinema as languages that intersect each other and can cause different aesthetic effects that affect the apprehension of time.

Keywords: Cinema. Photography. Time. Narrative. Montage.

Introdução

Na Ventania (Martti Helde, 2014) é um filme todo em preto e branco, com narração em *off*, no qual não há falas diretas dos personagens. O filme trata da

¹ Mestranda do Curso de Comunicação da XXXX. E-mail: marinafeldhues@gmail.com

deportação em massa de estonianos para os campos de concentração na Sibéria, durante a ditadura de Stalin na então União Soviética. O filme conta a história de Erna que junto com a pequena filha é enviada para um campo de concentração. O marido de Erna, Heldur, é enviado para outro campo de concentração. Ao longo do tempo em que esteve presa, Erna escreveu inúmeras cartas ao cônjuge. Essas cartas são narradas em *off*, em primeira pessoa, ao longo do filme.

O filme tem 1h30min. de duração. Durante cerca de 65 minutos em que o filme mostra a prisão, deportação e a vida de Erna no campo de concentração, o que vemos são *travellings* da câmera que navega pela cena, criando grandes planos-sequência, e, pouco a pouco, revela os personagens presentes. Os personagens estão imóveis, como se estivessem petrificados. Eventualmente podemos perceber algum movimento muscular involuntário, como um piscar de olhos, de algum ator. No mais, o único movimento presente em toda essa parte do filme é o da câmera e o de folhas, roupas ou cortinas, presentes no cenário, a se balançar com o vento.

As cenas estáticas, congeladas, como fotografias e os grandes planos-sequência, em uma montagem lenta, provocam uma sensação de estagnação do tempo, de uma duração interminável. Algumas pessoas deixaram a sala do cinema nessa parte do filme, inclusive. Para entender esse efeito temporal do filme e *Na Ventania*, partiremos das teorias sobre o a imagem fotográfica e a cinematográfica quanto ao movimento, quanto ao tempo e quanto a experiência do espectador. E seguida analisaremos as decisões estéticas, no âmbito do filme, que colaboram para esse efeito.

Tempo na fotografia

Para a análise dos efeitos temporais de *Na Ventania* é interessante entender os processos de fusão entre fotografia e cinema que expandem e contraem a forma do tempo nesse filme. Raymond Bellour estuda essa convergência entre os meios, o que há de cinema na fotografia e o que há de fotografia no cinema. Sobre este último afirma:

O ponto de partida é, pois, a *arché* da fotografia, contudo deve-se esclarecer que no nosso entendimento, o fotográfico não é uma categoria exclusiva à fotografia, nem aos seus procedimentos específicos, ou seja, o 'fotográfico' é uma condição transversal a vários gêneros e práticas da imagem...e liga-se sobretudo a um campo

de visualidade do qual sobressaem as ações de paragem e desdobramento do movimento, bem como os efeitos que essas experiências induzem na percepção de um tempo complexo, aberto, ‘cristal’ que é imanente à imagem. (BELLOUR, *in* MACHADO, 2010)

A fotografia proporciona um tempo de contemplação da imagem. A imagem está lá, fixa, imóvel, permitindo ao espectador que a contemple, que a análise, a explore pelo tempo que quiser, um tempo que pode ser curto ou dilatado. O controle do tempo de observação da imagem fotográfica é do espectador. Para Barthes (1984), a imagem fotográfica possibilita a reflexão, o espectador ao contemplar uma fotografia acrescenta nelas suas questões internas, seu imaginário. Tal não estaria seria possível no cinema:

Será que no cinema acrescento à imagem? – Acho que não; não tenho tempo: diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não a pensatividade, donde o interesse, para mim, do fotograma. (BARTHES, 1984)

Aumont (2010: 168) continua a questão desse tempo de contemplação da imagem afirmando que a “imagem fixa e única ocasiona exploração ocular, *scanning*, que manifesta a existência inevitável de um tempo de percepção, de apreensão da imagem”. O movimento, na fotografia, é o movimento dos olhos do espectador a percorrer a imagem.

O tempo do mundo é congelado na fotografia, o presente vira passado, é o “isso foi” de Barthes. A Fotografia, como um corte no fluxo temporal, transforma o presente em um passado representado imgeticamente.

A fotografia é um recorte de tempo e espaço. (...) a imagem fotográfica é ela própria um espaço, uma superfície que oferece a representação de um outro espaço. (...) O tempo da fotografia é o pretérito, porque é nessa direção que vai o olhar que busca reencontrar o referente, o objeto fotografado. (...) a fotografia não está animada como as coisas vivas, não se transforma e não se move, apenas fixa o instante a ser lembrado. (ENTLER, 2007)

A fotografia tem por característica essa representação estática de uma dada duração de tempo, quer seja a duração de um instante (imagem congelada), quer a seja a

duração de um tempo prolongado (ocasionando o borrão fotográfico). A fotografia está associada ao passado, a morte e não ao presente, a coisa viva e em movimento. O tempo na fotografia é um tempo espacial, é um fragmento de tempo fixado espacialmente na imagem fotográfica. Para Aumont (2010), a imagem fotográfica acumula o tempo, desdobrando-o espacialmente.

A imagem fotográfica, segundo Fatorelli (2013), vem sendo tradicionalmente conceituada como “associada ao passado e às mascaras mortuárias”, como lugar de memória, de um tempo já percorrido. O cinema, por outro lado, é visto como “fluxo, desdobramento, tensão para o futuro”, lugar de devir.

Tempo no cinema

Segundo Aumont (2012: 10), o cinema propõe três tipos de tempos distintos ao espectador: o tempo da sessão ou cinematográfico, o tempo representado ou diegético e o tempo como forma, o ritmo do filme. Esses tempos são, contudo, percebidos juntos, mesclados.

No cinema, o tempo do espectador é controlado, é o tempo da sessão. Fatorelli (2013) diz que existem dois tempos clássicos de expectativa, a contemplação (associada às imagens estáticas –fotográficas) e o assistir (associado às imagens em movimento – cinematográficas). Sobre este, Machado (1995: 67) diz que “processos de identificação e envolvimento que operam na sala escura, (o cinema) atua sobre o espectador como um presente simulado, um pseudopresente, que se desmascara tão logo as luzes da sala de exibição se acendam”.

Enquanto na fotografia tem-se um mergulho do espectador na imagem fixa, no cinema o espectador é levado no “fluxo temporal contínuo, que procura seguir e entender. (...) Diante da tela, somos viajantes e navegadores; diante da fotografia, tornamo-nos analistas e arqueólogos” (SAMAIN, 2012: 151-154).

Como tempo de sessão, tempo cronológico da projeção, *na Ventania* tem aproximadamente 1h20min de duração. Como tempo diegético, o filme narra acontecimentos de um período de aproximadamente 50 anos. A síntese desse tempo, a contração, é feita pela montagem filmica que “fabrica um tempo perfeitamente artificial, sintético, que relaciona blocos de tempo não contíguos de realidade” (AUMONT, 2010:

176). A montagem aqui, operando essa síntese do tempo revela o potencial narrativo do cinema. Narração essa que envolve contar uma história e atribuir sentidos por meio de imagens, textos, barulhos, trilha sonora, etc.

A montagem também modela o tempo como forma, o ritmo do filme “o fluxo temporal dos planos, registrados em conformidade com a realidade dos eventos e com o sentimento do cineasta sobre ela” (AUMONT, 2012). A montagem fílmica, portanto, ao ordenar os elementos fílmicos e os sonoros, organiza a duração desses elementos, cria sínteses de tempo e espaço, dá ritmo ao filme.

Montagem, ritmo e duração no cinema

Aumont (2012: 54) afirma que a montagem “consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção – sendo a finalidade das três operações obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme”. Numa perspectiva ampla de montagem, pode-se dizer que a montagem opera com o plano fílmico (o plano como unidade de montagem) e com outros elementos como os textos, os ruídos e a trilha sonora. O todo fílmico é maior do que a soma de cada uma das partes individuais.

Dancyger (2003: XVIII) diz que a montagem, como técnica faz essa junção entre dois pedaços de um filme, gerando uma determinada sequência, com um certo sentido. Esse sentido não seria aparente nos planos isoladamente. “O sentido pode ser a continuidade de uma caminhada, ou o sentido pode ser uma explicação ou uma exclamação”. Aumont (2016), por sua vez, destaca duas macros funções presentes na montagem, relacionadas a produção de significações e emoções: a função narrativa e a expressiva.

Por montagem narrativa, Aumont (2012: 64) entende ser aquela que “garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas”. A montagem narrativa pretende que o drama narrado seja compreendido adequadamente pelo espectador. Sobre essa montagem, Dancyger (2003: 368) diz que vários fatores podem afetar “a continuidade resultante da justaposição de dois planos. O segundo deve ter alguma relação com o primeiro plano para garantir a ilusão de continuidade”.

A montagem Narrativa opera a síntese do tempo diegético, Dacynger (2016: 368) diz que não é preciso mostrar tudo. Parte dos eventos são explicitamente mostrados, parte podem ser presumidos, inferidos pelo espectador, afirma Bordwell (2013: 148). É preciso escolher os elementos mais significativos e capazes de levar o público a navegar na direção do que é mais importante no filme.

Entraria aqui as escolhas relacionadas aos planos – geral, médio, detalhe, *close-up* e suas potencialidades dramáticas. A clareza da narrativa se alcança com a ação contínua entre os planos e a manutenção de um sentido claro de direção entre os planos. Vale ressaltar, entretanto que essa narrativa nem sempre segue a ordem cronológica dos acontecimentos, “na narração fílmica, a cronologia muitas vezes é desrespeitada e a representação do espaço foi das mais audaciosas” (MARTIN, 1990: 86).

A montagem expressiva, segundo Martin (1990: 132), é “baseada em justaposições de planos cujo objetivo geral é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens”. A montagem procuraria exprimir um sentimento ou ideia, produzindo efeitos de ruptura no pensamento do espectador. As montagens muito rápidas ou lentas são, antes de tudo, expressivas, pois desempenham papéis psicológicos.

As combinações rítmicas resultantes da escolha e da ordem das imagens irão provocar no espectador uma emoção complementar daquela determinada pelo assunto do filme...É do ritmo que a obra cinematográfica obtém ordem e proporção, sem o que não teria as características de uma obra de arte. (MOUSSINAC in MARTIN 1990: 144)

Ainda sobre o ritmo, Martin (1990: 148) diz que não é apenas uma decisão sobre o tempo de duração dos planos. Mas se trata das combinações entre a duração dos planos e os níveis de atenção exigidos.

A duração dos planos, que é o tempo percebido pelo espectador, está, portanto, condicionada, em última instância, menos pela necessidade da percepção de seu conteúdo do que pela adequação indispensável entre o ritmo a criar e a dominante psicológica que o realizador deseja tornar sensível no filme...Se um plano muito curto dá a impressão de choque, um plano excepcionalmente longo (cuja duração não parece justificada por seu conteúdo) cria um sentimento de espera ou ansiedade no espectador, em todo caso uma interrogação. (MARTIN 1990: 149)

Além da montagem, Martin (1990: 151) ressalta que o movimento no interior do plano também contribui para a “expressividade rítmica da montagem”. A maneira como o espectador vivencia o tempo de sessão, a duração da sessão é influenciada, portanto, pelo ritmo do filme. O tempo cronológico da sessão continua o mesmo, porém a sensação da duração pode ser diferente.

Em filmes de ação, nos quais a montagem é mais fragmentada, o movimento dos atores nas cenas é amplo, tende a criar um ritmo mais intenso, não sentimos o tempo passar. Ao contrário, filmes em que as ações são desenroladas de forma lenta, os planos são mais longos, geram um certo estranhamento, desconforto, tédio, uma apreensão do tempo que não passa, como nas cenas congeladas, sem movimentação dos atores, dos longos planos-sequência de *Na Ventania*.

Aspectos gerais da *mise-en-scène* e do som marcam os tempos de *Na Ventania*

A narrativa fílmica é dividida em três partes temporais: o presente de Erna, o *flashback* do passado antes da prisão e o *flashback* do passado a partir da prisão (maior parte do filme). A primeira cena do filme é a sequência cronológica da última cena. Ou seja, há uma inversão na ordem cronológica da cena inicial. Na cena final, Erna está sentada em um banco, enquanto isso escuta-se a narração em *off*, em 1º pessoa, da leitura da única carta lhe enviada por seu marido. Carta essa só recebida quando do retorno de Erna à Estônia após o período de prisão.



Figura 1 - última cena do filme.



Figura 2 - primeira cena do filme.

Na cena inicial, a protagonista está sentada no mesmo banco e uma voz feminina narra, em 1º pessoa, em *off* “Heldur recebi sua carta...” e continua a narração contando como era a vida nos momentos que antecedem a prisão. Essa narração antecede a próxima parte do filme e lá continua. Estas cenas, que aparecem no início e no final do

filme, correspondem ao que chamamos de parte 1: momento presente de Erna e levam em torno de 6 minutos. Em termos de iluminação, essas cenas possuem luz e contraste médios. Os personagens se movimentam nos planos.

Na sequência, a parte 2 do filme é construída como flashback da cena inicial, entra as cenas dos momentos que antecedem a prisão da família. A narração em *off* da 1ª cena continua e é intercalada com a trilha sonora. Aqui, a iluminação é sobre-exposta e o contraste é baixo. As cenas são bastante iluminadas e bucólicas. Pode-se comparar, por exemplo, a tonalidade da madeira que reveste a casa de Erna na cena em que ela está no quintal brincando com a filha e o marido (Figura 4), com um barco de papel no varal, a casa está ao fundo, com a tonalidade dessa mesma madeira na próxima parte do filme (Figura 6). Os personagens também se movimentam nos planos.



Figura 3 - Cenas da vida antes da prisão.



Figura 4 - Residência ao fundo. iluminação,



Figura 5 - *fade in*, forte transição para a parte 3.

Na parte 3, a iluminação é sub-exposta e com alto contraste. A passagem da parte 2 para a parte 3 é marcada pelo contraste. A última cena da parte 2 (figura 5) é o casal no barco, no riacho, sob uma iluminação forte, porém bucólica, tem-se o *fade in* da cena. Durante essa cena do barco, começa-se a ouvir os latidos, batidas em porta, murmúrios que antecedem a próxima cena. A cena seguinte, parte 3, rompe bruscamente com a anterior, não deixando concluir o *fade in*, visualiza-se, tomando todo o quadro a casa de Erna, com a porta e janelas abertas, o barulho continua, a cena com iluminação baixa e alto contraste torna mais escura madeira que reveste a casa (Figura 6).



Figura 6 - cena inicial da parte 3.



Figura 7 - família sendo levada, personagens sem movimento.

Toda essa parte do filme é igualmente narrada em *off*, em 1º pessoa, pela leitura das cartas escritas pela protagonista no período de prisão. Essa parte, correspondente ao flashback do período de prisão, é interrompida uma única vez por um flashback correspondente à parte 2, momentos antes da prisão, que ocorre por volta do minuto 59 do filme e que vem a esclarecer o porquê de a família ter sido presa (a decisão de não fugir da Estônia).

Durante essa parte 3 do filme, não há qualquer movimento físico dos personagens em cena, exceto um ou outro movimento que se percebe involuntário do ator. As cenas são narradas em *off* e o que se visualiza são imagens fixas, eventualmente o vento balança algum elemento cênico, cortina, folhagem das plantas, etc. Os atores mantem uma posição e expressão facial fixa enquanto a câmera passeia entre os personagens, ora em plano geral, ora se aproximando até o *close-up* ou até o *insert*. A parte 3 é filmada como grandes planos-sequências, com poucas mudanças bruscas nos cortes, em geral, quando acontecem são para marcar expressivamente a passagem. Em geral, as passagens entre os planos acontecem quando a câmera se aproxima bem perto do detalhe, a ponto de tornar o objeto do qual se aproxima apenas um borrão abstrato, como uma parede ou o tecido de uma roupa. Adiante, analisaremos mais detalhadamente essa parte do filme.

A parte 3 termina com a partida de Erna da Sibéria, de trem, mais uma vez o som do movimento do trem, o som da turbina de avião, murmúrios e outros ruídos ajudam a fazer a ligação da cena final da parte 3 com a cena final do filme, parte 1, momento presente de Erna. A cena final da parte 3 termina com o *fade in* do mapa da estação da Sibéria, dessa vez o *fade in* se completa e temos cerca de 25 segundos de tela branca, em que apenas escutamos os barulhos citados, em seguida, inicia-se a cena final com a protagonista na estação, já na Estônia.

Nessa visão macro do filme alguns fatores se destacam. A inversão cronológica da cena inicial, a variação de luminosidade e contraste que marcam as partes do filme e o som da narração em *off* ou dos barulhos e ruídos do ambiente que antecedem as próximas partes do filme. Esse uso do som, descasado da cena que se visualiza, antecipando as próximas cenas é corriqueiro ao longo do filme.

Aumont (2016: 49) diz que tradicionalmente o som é usado de forma redundante, como correspondente à imagem. Aumont chama esse uso de espacialização do som, que vem junto a *diegetização* do som. É quando o som que escutamos remete diretamente à imagem que vemos. Aumont, contudo, diz que nos últimos anos tem-se assistido retornar um “interesse por formas de cinema nas quais o som já não seria, ou nem sempre seria, submetido à imagem, mas sim tratado como um elemento expressivo autônomo do filme, podendo entrar em diversos tipos de combinações com a imagem”. Ou ainda, como disse Eisenstein (2002: 60) ao falar dos conflitos na montagem: “conflito entre um todo o complexo ótico e uma esfera bastante diferente. Assim, o conflito entre a experiência ótica e acústica produz: cinema sonoro, que é capaz de ser realizado como contraponto audiovisual”.

O som em *Na Ventania* desempenha inúmeras vezes um papel expressivo autônomo, um contraponto ao visual. Na parte 3 do filme, já próximo ao final, a protagonista narra que conseguiu comprar uma vaca e que agora tem leite e queijo em sua casa. Enquanto narra, a cena que é visualizada é a do casamento de sua amiga Hermione. Logo em seguida, ainda visualizando a cena do casamento, se escuta a notícia de rádio da morte de Stalin e, enquanto o rádio anuncia, a cena passa para a celebração religiosa feita no campo de concentração.

Ao longo do filme são diversos os momentos em que o descasamento entre som e imagem é evidenciado, hora pela narração, ora pelos ruídos e barulhos do ambiente, os quais muitas vezes antecipam cenas futuras. A montagem do som, nesse papel de antecipar o porvir, acaba criando sobreposições de tempo no filme, metaforicamente é como se as condições do futuro já estivessem inseridas naquele presente fílmico a que se assiste, gerando um certo desconforto e estranhamento no espectador.

Há ainda o descasamento entre a narração das cartas em *off*, muitas vezes sobre os sentimentos, as intimidades do casal, e as cenas visualizadas, o que faz com que o som tenha um papel próprio, uma protagonização no filme e não apenas um papel de

“ilustração” da imagem visualizada. Esse descasamento também revela metaforicamente as divergências entre os pensamentos e sentimentos da protagonista e a realidade dos fatos, mostrando inclusive a sua dificuldade em enxergar os fatos tais quais são.

Cenas congeladas

Durante cerca de 65 minutos, parte 3 do filme, os atores estão estáticos, não se movem, as cenas são como *tableaux vivant*. Essa manipulação do movimento, ao nível de torna-lo estático faz com que os planos pareçam fotografias. O uso dos longos plano-sequência, o ritmo lento da montagem, os *travellings* da câmara, exploração da profundidade de campo, valorizam o espaço fílmico, transformam esse espaço de descritivo para ativo. A duração do tempo é sentida nesse espaço, o que remete à fotografia. Laura Mulvey diz que:

Para os humanos, assim como para toda via orgânica, o tempo marca o movimento em direção à morte, ou seja, para a imobilidade que representa a transformação do animado em inanimado. No cinema, a mistura entre movimento e estaticidade toca nesse ponto de incerteza de modo que, por trás da materialidade cinematográfica, existe um lembrete da dificuldade de entender a passagem do tempo e, finalmente de entender a morte. (MULVEY, in CRUZ, 2014)

O congelamento dos personagens nos planos não se dá pelo interesse em mostrar a estaticidade fotográfica ante a movimentação fílmica. Mas de usar essa estaticidade como metáfora, como elemento expressivo fílmico. Se a vida é movimento, é o presente, o cinema, com suas imagens em movimento, em um fluxo processual, remete a essa vida, ao presente e ao futuro, ao que está por vir. A fotografia, por suas imagens estáticas, pelo congelamento do tempo presente num passado imagético que sempre volta, que sempre está lá para ser visto, para ser lembrado, atualizado no presente, remete à morte.

O congelamento dos movimentos dos personagens serve para intensificar seus sentimentos e a sensação de um tempo morto, um tempo que não passa e que está gravado em suas almas. A imobilidade dos personagens, as cenas em que não há vento, tornam todo o plano uma grande natureza-morta, investindo a imagem cinematográfica

desse efeito fotográfico mortuário. Presos na amplitude do espaço natural da Sibéria, representado nas imagens do filme, os personagens estão presos no espaço e no drama sofrido, não há possibilidade de fuga para eles, estão mortos em vida.

Marcel Martin (1990: 197 - 198) diz que o cinema pode apenas reproduzir o espaço ou fazer com que o experimentemos por meio dos movimentos da câmera. O movimento da câmera romperia com a estaticidade do espaço representado numa perspectiva fotográfica, promovendo também a criação de um espaço global unificado, aliado aqui, aos procedimentos de montagem: “a montagem tende a estabelecer, entre os respectivos conteúdos de dois planos consecutivos, uma relação de contiguidade espacial puramente virtual”.



Figura 8 - Erna segura a filha doente.



Figura 9 - cena seguinte, paisagem.

Os *travellings* da câmera, entre os planos estáticos guiam o olhar do espectador. Ao contrário da liberdade de olhar diante de uma fotografia, o movimento de câmera vai conduzindo o espectador pelos planos, criando uma tensão, impondo ao espectador o que deve ser visto, contribuindo para a sensação de aprisionamento entre a expectativa pelo que está por vir no filme e a percepção de um tempo que não passa.

Na cena do estupro de Erna (como punição por ter tentado roubar um pão para alimentar a filha doente) o espectador é guiado pela câmera, entre várias cenas congeladas. A câmera sai da cena do roubo do pão, entra na casa militar, observando cada cômodo da casa, até chegar ao banheiro em que se vê o estuprador sentado e em seguida Erna caída ao chão. A sequência termina com o detalhe do rosto de Erna. É um dos planos-sequência mais longo do filme, cerca de 7 minutos. A dilatação do tempo nesse plano-sequência, aliado ao lento *travelling* da câmara, que vagueia lentamente entre os cômodos da casa, eleva a tensão do espectador, tornando angustiante, ou tediosa, a espera pelo desfecho da tragédia já anunciada pela narração em off do começo da cena em que Erna é flagrada roubando pão “perdoe-me Heldur...” (Figura10).



Figura 10 - flagrante roubo.



Figura 11 - câmera adentra o posto.



Figura 12 - câmera avança observando os cômodos.

Figura 14 - câmera avança até fazer o *close* no estuprador.

Figura 15 - corpo de Erna.



Figura 16 - fim da cena com o rosto de Erna.

A cena seguinte é a da inevitável morte da filha de Erna. A cena inicia por uma imagem religiosa (Figura 17), fazendo um choque com a imagem anterior, close no rosto de Erna caída ao chão após o estupro (Figura 18). A imagem religiosa simboliza os sacrifícios que Erna fez para tentar manter viva a filha. Na sequência temos a cena em que Erna está na floresta nevada, diante do túmulo da filha, marcado por uma cruz (Figura 19). Essa cena dura 1 minuto. É a mais próxima da fotografia. Não há qualquer movimento de câmera nesse 1 minuto de cena, a imagem está completamente estática. Apenas durante parte da cena, temos narração em *off* de Erna, contando a Heldur, por carta, da morte da filha. Não resta ao espectador outra opção, senão mergulhar no drama da cena, mergulhar na superfície cinematográfica, tal qual o fez Barthes na fotográfica. A sensação é de um tempo dilatado, um tempo de espera, de morte, de irreversibilidade.

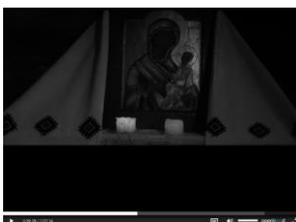


Figura 17 - imagem religiosa



Figura 18 - filha morta na cama.



Figura 19 - Erna em frente ao túmulo da filha. Duração da cena: 1 minuto.

Mas adiante no filme, uma outra passagem dramática. Escuta-se a narração em off de Erna, ainda com esperanças de rever o marido, enquanto isso vê-se a cena da execução de Helder. Câmera, em um movimento horizontal, passa repetidamente (sem que se consiga notar a ligação entre os planos) pela mesma janela, e, a cada vez, o que se vê é uma etapa da execução. A alternância entre a cena congelada vista pela janela e a parede percorrida pela câmara na sequencia faz com que cada cena ganhe uma força de síntese vista na pintura e também fotografia. A cena em que os militares estão com o fuzil apontando para os presos (Figura 23) faz uma alusão clara à pintura de Goya (Figura 25). A sensação é de estar folheando um álbum fotográfico, em que cada imagem/cena é vista uma a uma.



Figura 20 - Helder a caminho câmara pela da execução.



Figura 21 - execução de Helder.



Figura 22 - passagem da parede.



Figura 23 - execução de Helder.



Figura 24 - fim da execução.
Figura 25 - Pintura de Francisco Goya.

Considerações finais

O que vemos em *Na Ventania* não são imagens fotográficas, mas cenas estáticas, sem movimento que remetem para um lugar entre imagens: entre a fotografia e o cinema. A lentidão dos planos-sequência, os *travellings* da câmara e a imobilidade dos atores, tudo contribui para a dilatação do tempo: uma apreensão do tempo, como interminável. A sensação é de prisão. Os usos das cenas estáticas permitem também uma pausa do espectador, uma possibilidade de pensar sobre o drama visto, de

mergulhar emocionalmente na narrativa fílmica, analogamente ao mergulho na imagem fotográfica.

A personagem, Erna, está presa na Sibéria, numa espécie de prisão ao ar livre, a amplitude da natureza retratada no filme funciona como um impeditivo para a fuga. Está presa também ao seu passado, a uma esperança em reencontrar seu marido. Tal prisão é retratada metaforicamente no filme pela imobilidade dos atores em cena. É um tempo morto, um presente morto, condenado a uma existência fotográfica. Não há futuro possível, a narrativa do filme, organizada como *flashback* do presente, se fecha em si. Tal aprisionamento dos personagens é transmitido ao espectador, que também se torna prisioneiro, refém da câmera que impõe o que deve ser visto, conduzindo o olhar do espectador pelos planos-sequência.

Se por um lado temos a contração do tempo da história, no tempo da sessão, por outro temos a dilatação do tempo sentido provocada pela imobilidade das cenas, pelo movimento de câmera e pelos longos planos-sequência de *Na Ventania*. A imagem cinematográfica é, assim, investida desse efeito mortuário, fotográfico.

Referências

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. 4º reimpressão, 2016.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 15 ed. Campinas, SP: Papirus, 2010.

AUMONT, Jacques. (et al). **Que reste-t-il du cinema?** Paris: J. VRIN, 2012.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1984.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP: Editora da USP, 2013.

CRUZ, Nina Velasco. Entre cinema, fotografia e pintura: o uso de imagens com movimentos mínimos em *Melancolia*. **Revista ecopós**, v. 17, n. 2, 2014. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1319 Acesso em: 11 jul 2016.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Tradução de Maria Angelica Marques Coutinho. Rio de Janeiro, RJ: Elsevier, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 29 - 46, dez 2007.

FATORELLI, Antonio. Mutações da imagem. **Visualidades**, Goiânia, v. 11, n. 1, p. 83 - 97, jan-jun 2013.

HELDE, Martti. **In the crosswind**: A bold film with a dramatic impact: entrevista. (21 de novembro, 2014). Euronews. Disponível em: <<http://www.euronews.com/2014/11/21/martti-heldes-in-the-crosswind-a-bold-film-with-a-dramatic-impact/>> Acesso em: 124 jul 2016.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. 3 ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2010.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1990.

NA VENTANIA. Título original: **Risttuules**. Direção: Martti Helde. Produção: Pille Rünk, Piret Tibbo-Hudgins. Intérpretes: Laura Peterson, Tarmo Song, Ingrid Isotamm, Mirt Preegel, Einar Hillep. Fotografia: Erik Põllumaa. Roteiro: Martti Helde, Liis Nimik. Produtora: Allfilm, Baltic Pine Films, 2014, 90min.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 1, p. 151-164, jan-jun 2012. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23089>> Acesso em: 24 jul. 2016.

Direção de fotografia: Miroslav Ondricek. Roteiro: Peter Shaffer. M.sica: Neville Marriner. [S.l]: Warner Home Video-Brasil c1998. 1 DVD (160 min.), widescreen, color., legendado.