

Da fotografia ao cinema: os fotofilmes de Marcello Tassara

Érico Elias

A entrevista com Marcello Tassara se encontra disponível num suplemento acessível através do link:

http://www.studium.iar.unicamp.br/29/6/entrevista_tassara.pdf

1. Fotofilmes ou filmes de animação de fotografias

A proposta deste artigo, que deriva de uma dissertação de mestrado defendida em agosto de 2009 no Instituto de Artes da Universidade de Campinas¹, é propor a análise de um tipo específico de produção, que se coloca na passagem entre a fotografia e o cinema, guardando elementos das duas formas expressivas. Escolhemos nos deter em um tipo produção que será chamada de “fotofilmes”². São filmes realizados com o recurso de “animação de fotografias”.

Sabemos que o cinema é constituído, em sua essência, por fotografias que, colocadas em sequência em um ritmo rápido, ganham vida, são animadas pelo toque “mágico” do movimento contínuo, que se contrapõe frontalmente à estaticidade do instantâneo fotográfico. Todo tipo de cinema

¹ A dissertação *Fotofilmes: da fotografia ao cinema* teve orientação do professor livre docente do instituto de Artes da Unicamp, Fernando Cury de Tacca. A banca de avaliação foi composta pelos professores Andreas Valentin e Ronaldo Entler. A defesa foi realizada no dia 10 de agosto de 2009.

² A inspiração vem de uma coletânea de curtas-metragens feita pela Programadora Brasil chamada “Fotofilmes”. O texto de apresentação ajuda a definir essas produções. “Foto fixa. Imagem estática em movimento. Edição de som. Basicamente estas são as principais características dos fotofilmes, trabalhos realizados a partir de imagens *still* em *set*, sem o sistema tradicional de registro fílmico contínuo. Partindo dessas fotografias fixas, cria-se toda uma dramaturgia, tanto no uso de truca para filmar essas fotos com os recursos de panorâmica e zoom, quanto principalmente com uma edição sonora que complementa a imagem e dá uma razão àquele fluxo. Esta seleção traz recentes trabalhos brasileiros nesse formato.” (retirado do website da Programadora - www.programadorabrasil.org.br).

é, portanto, animação de fotografias, no sentido lato da palavra. No contexto em que o termo será empregado, entretanto, ele terá designação mais precisa. A chamada técnica de “animação de fotografias”³ consiste em partir de um material fotográfico para criar um filme (por isso, o nome fotofilme), dando vida às imagens não mais através da ilusão de movimento contínuo, mas com o uso de um tempo forçosamente artificial, cindido. Quando a captação de imagens é feita com uma câmera fotográfica em vez de uma filmadora, a representação do tempo fica limitada pela velocidade de captura. Não há mimese temporal, o tempo não desliza sem atritos, como nos 24 quadros por segundo que formam a imagem cinematográfica.

Esse tipo de técnica se aproxima da animação pelo fato de também ser concebida quadro a quadro, imagem por imagem. Essa é a característica que define os filmes de animação, genericamente associados ao desenho animado. Quando falamos em animação de fotografias não estamos considerando as técnicas mistas, em que a fotografia entra apenas como um registro de transformações realizadas no suporte do desenho ou da escultura. É caso das animações de massinhas, cuja técnica chamada genericamente de *stop motion* consiste em fotografar as sucessivas transformações realizadas nas esculturas de massa moldável. Como as fotografias são tomadas separadamente, com distâncias temporais calculáveis, é possível fazer as esculturas mudarem de forma sem que a mão que as manipulou apareça. Nesse tipo de produção, a fotografia tem um papel essencial, porém secundário. Ela serve para viabilizar a criação do filme, para fazer a passagem da escultura ou do desenho ao suporte cinematográfico, e abdica em parte de suas peculiaridades expressivas ao servir de elemento condutor.

³ Quando esta pesquisa se iniciou ainda não havia sido circunscrito o objeto de análise. O conceito de “animação de fotografias” foi descoberto a partir do contato com a obra de Marcello Tassara, grande pioneiro no uso da técnica no Brasil. Na sequência deste capítulo abordaremos em detalhes sua produção.

No caso dos fotofilmes, experimentamos um tipo de produção que se coloca em uma inquietante fronteira, compartilhando características do cinema e da fotografia. Em seus conceitos tradicionais, cinema e fotografia têm diferenças bastante nítidas e existências autônomas. O primeiro é curso que flui sem cessar, presentificação constante, um vir-a-ser sem pausa para o descanso. A segunda é o instante petrificado, a morte eternizada, o passado, a ausência. O cinema absorve o espectador em seu fluxo temporal, a fotografia resume a narrativa em um, ou alguns instantes decisivos. No caso dos filmes feitos a partir de animação de fotografias, há uma situação limítrofe, que os coloca no meio do caminho entre cinema e fotografia. As elipses pressupostas entre as fotografias ganham presença importante, pois a velocidade de captação das imagens é limitada. Com isso, o fotográfico é realçado dentro de uma estrutura cinematográfica. Essa forma de fazer filmes continua a ser cinema, pois é sucessão de imagens cuja montagem se dá no tempo. Mas é também fotográfica, pois, para contrapor o peso das elipses, as fotografias ficam mais tempo expostas na tela, tornando a contemplação de cada fotograma um dado único, que não se perde na atualização contínua da projeção.

Se a menor unidade no cinema é o plano, já que ao fotograma falta o peso da permanência, no caso dos fotofilmes a menor unidade é, de fato, o fotograma, a fotografia. Com isso, a própria estrutura do cinema é colocada à mostra, pois fica claro que a ilusão de movimento se dá por uma sucessão de instantâneos. O autor deve mergulhar nas imagens estáticas e dar a elas uma nova temporalidade, precisa trabalhar diretamente na estrutura fílmica, pois o desenrolar do tempo não é dado de maneira natural, deve ser recriado.

Quatro temporalidades com potencialidades infinitas se cruzam na concepção de um fotofilme. Há o tempo entre as fotografias, o abismo que

separa o momento da captura de uma para o da outra, que pode ser tanto uma fração de segundo como horas, dias ou anos, que pode ser cadenciado segundo intervalos fixos ou não. Há o tempo interno de cada fotografia, que corresponde a quanto o obturador ficou aberto para que a película fosse sensibilizada, chamado tecnicamente de tempo de exposição. Há, ainda, o tempo que cada fotografia permanece na tela quando montada no formato final do filme. Por fim, há o tempo diegético, nem sempre explícito, nem sempre trabalhado de forma privilegiada nos fotofilmes, que corresponde ao tempo da narrativa, interno à "história" que se desenrola na trama fílmica. Em todo filme, mesmo no fotofilme, uma série de imagens se perfilam, cuja exibição se dá na forma de um acúmulo que faz com que cada nova imagem se reporte e se realize frente às imagens anteriormente exibidas. Assim, forma-se um tempo diegético, que pode ser ficcional ou não. Um tempo que não corresponde necessariamente ao tempo de exibição, um tempo criado no interior do próprio filme, que pode ser explícito, anunciado claramente, ou implícito, apenas intuído ou sentido.

É possível controlar cada uma dessas temporalidades e seus ritmos de evolução para criar complexos universos visuais. No cinema convencional, parte-se de um tempo de captação dado (24 quadros por segundo mais ou menos), que corresponderá ao mesmo tempo de projeção. No cinema de animação de fotografias, tanto o tempo de captação como o tempo de projeção de cada imagem são tratados individualmente, fator que lhe confere maior complexidade.

Assim como viemos descrevendo até aqui, na técnica de animação de fotografias não é possível distinguir corretamente o que há de fotográfico do que há de cinematográfico. Se, por uma parte, a fotografia é apropriada e trabalhada na forma cinematográfica, por outra, ela traz interferências decisivas ao transcorrer fílmico. Por isso, os fotofilmes são um tipo de

produção que está em uma região fronteiriça, entre a fotografia e o cinema, território “entre-imagens”, para usar a expressão de Raymon Bellour (2004), compartilhado por fotógrafos, cinegrafistas, cineastas, videoartistas e artistas visuais. Wagner Souza e Silva, ao abrir sua interpretação sobre o filme *Juvenília* (1994), de Paulo Sacramento, feito com animação de fotografias, descreveu com sutileza e precisão a interação de linguagens travada no interior desse tipo de produção.

“Juvenília, curta-metragem de Paulo Sacramento, é constituído inteiramente por fotografias. Imagens estáticas que, agora transformadas em planos, podem ser manipuladas em meio às diversas formas de exploração num âmbito audiovisual de criação. Essa fusão de linguagens aparentemente distintas parece se revelar como um mecanismo de reflexão a respeito de alguns parâmetros de manipulação do tempo cronológico, seja ele diegético ou extra-diegético, inerente ao conteúdo projetado nas telas audiovisuais.” (Souza e Silva: 2004).

Imagens estáticas transformadas em planos, fusão de linguagens que permite uma reflexão sobre o tempo cronológico e sua manipulação, nisso constitui o cinema de animação de fotografias. Apesar das infinitas potencialidades criativas abertas por essa técnica, é muito difícil encontrar filmes feitos inteiramente com ela, os que chamamos de fotofilmes. Sua aplicação no cinema ficcional se limita principalmente a breves passagens. Por exemplo, a conhecida sequência do filme *Dois Homens e um Destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969), que se passa pouco antes de os ladrões de banco fugirem de Nova York para a Bolívia, deixando o glamour da metrópole americana por uma vida em fuga. A sequência é toda realizada com fotos artificialmente envelhecidas e marca essa passagem, mostrando que a vida boa se transformava em fotografia, em coisa do passado, tendo forçosamente que abrir espaço para uma vida

em fuga. Quando os dois são emboscados no final do filme, a cena da morte é outra vez substituída por uma fotografia, a imagem é *frisada* no momento em que eles carregam suas armas pela última vez.

Outro caso de filme ficcional que incorpora a animação de fotografias como recurso expressivo é *Corra Lola, Corra (Lola Rennt)*, Tom Tykwer, 1998). Por alguns momentos, quando a personagem principal corre pelas ruas da cidade, ao cruzar com uma pessoa, uma série de fotografias é exibida, como uma espécie de distensão temporal da história daquele personagem que pode ser recapitulada rapidamente, por meio de grandes saltos, representados pelos abismos existentes entre os instantâneos tirados em diferentes momentos de sua vida. Pequenas histórias trágicas e engraçadas são narradas por meio dessas fotografias, que habitam o filme de maneira marginal com relação à trama dos acontecimentos. O filme traz constantes reflexões sobre a manipulação do tempo no cinema e o uso de fotografias é uma das formas mais contundentes de realizar esse intuito.

Mais recentemente, *Quem quer ser milionário? (Slumdog Millionaire)*, 2008), o surpreendente filme indiano dirigido pelo inglês Danny Boyle, também fez uso recorrente do recurso. Há diversas passagens dentro do filme que são feitas com animação de fotografias. Da forma como é utilizada, a fotografia não contribui para refrear o filme, para torná-lo mais estático, e sim para acelerar, criar picos de movimento que ajudam a ditar o ritmo frenético da narrativa. Isso ocorre porque a velocidade de captura dos trechos “filmados” com câmera fotográfica é bem menor que a necessária para dar a ilusão contínua de movimento. Ao ser alinhadas na velocidade normal de projeção, as fotografias criam uma dinâmica frenética. Não se trata de apenas registrar os acontecimentos de maneira contínua, mas de traduzir o “tempo real” em uma nova temporalidade.

Em filmes documentais, a presença de trechos feitos com animação de fotografias é ainda mais notada. É comum recorrer a fotografias quando não há muitos registros filmados de um acontecimento histórico. A fotografia esteve sempre mais disponível que o cinema ao público em geral por questões de custo, por ter sido sempre mais barata e acessível que o aparato usado para filmar, diferença que só está desaparecendo atualmente, com o surgimento de câmeras híbridas e com a expansão da possibilidade de filmar e de compartilhar vídeos. Muitos documentários usam fotografias como fontes de informação visual e também exploram os potenciais que a imagem fotográfica tem para a ativação de uma memória compartilhada. Objetivada na fotografia, uma forma de registro estável e palpável, a lembrança coletiva de um acontecimento se consolida enquanto imagem, imaginário. A fotografia tem um inevitável peso para a atestação de veracidade dos fatos que um tipo de documentarismo reacionário ainda hoje procura. Mas ela também pode abrir a trama dos fatos a devaneios de ordem subjetiva e emotiva, como acontece no filme *Ulysses* (1982) de Agnès Varda, cuja trama é motivada por uma fotografia marcante e enigmática. Buscando puxar o fio de histórias que separam o presente da filmagem do passado da fotografia, a diretora maneja diversas camadas de memória, suscitadas por uma única imagem, que reverbera por todo o filme como eterno retorno. Descobrimos quem são seus personagens, a memória da fotógrafa se cruza com a memória dos retratados, mostrando que o acontecimento contido em uma fotografia não é certo e fechado, pode se expandir infinitamente, em diversas direções. Como define a autora, no texto narrado no filme, “uma imagem é isso e todo o resto”.

A animação de fotografias também encontra espaço em peças publicitárias, clipes, aberturas de filmes e vinhetas de seriados exibidos na televisão, trabalhos de curta duração que podem ser desenvolvidos dentro de pequenas estruturas produtivas. Trata-se, como é possível notar, de uma

técnica subutilizada, que gerou poucas obras significativas e esteve na grande maioria dos casos restrita a pequenas passagens. A grande obra de referência para o cinema de animação de fotografias é o filme *La Jetée* (1962), de Chris Marker, que explorou a fundo a manipulação do tempo entre a imagem estática e a imagem fílmica.

Em meados da década de 1970, já surgiam possibilidades de criação de obras audiovisuais a partir da projeção de fotografias combinada com uma trilha sonora. O sistema *multivision*, criado pela Kodak, permitia o uso coordenado de duplas de projetores de slide ativados por comandos sonoros. A complexidade permitida por esse aparato encontrava limites apenas nos recursos materiais e humanos dos produtores. Na Exposição Universal de Montreal, em 1976, um grupo de pouco mais de vinte pessoas montou no estande da Tchecoslováquia um sistema *multivision* que usava 112 projetores para mostrar a criação do mundo em um espetáculo de 11 minutos. Foram utilizados cerca de 15 mil slides na criação desse complexo audiovisual de natureza fotográfica (Perea: 2001, 139). Nessa época também já existiam as mesas de animação, aparelhos usados para criar filmes com o registro de ampliações fotográficas em papel, que abordaremos de maneira mais detida ao tratar da obra de Marcello Tassara.

A técnica de criação de obras audiovisuais a partir de fotografias, que era cara e de difícil acesso, tornou-se efetivamente viável para um amplo espectro de autores com o surgimento e o avanço da imagem digital. Esse fenômeno ocorreu em todos os campos da animação. Por ser uma forma de cinema cuja realização se dá quadro a quadro, na escala do fotograma, a animação exige um esforço incomum, um trabalho extenuante e minucioso. O número de imagens necessárias à realização de um filme de média ou longa metragem é extremamente elevado. A tecnologia digital tem permitido a atenuação dessas dificuldades por meio da automação dos recursos de

animação⁴. Mesmo é o caso da animação de fotografias. Sua produção se torna cada vez mais viável conforme avança a disponibilidade para captar fotografias. A fotografia digital e a fusão de foto e vídeo nas câmeras produzidas atualmente têm permitido a multiplicação das possibilidades de registrar. O ambiente do computador posteriormente possibilita juntar e combinar os diversos registros, fotográficos e videográficos, em um mesmo produto audiovisual. Todo o processo está acessível de uma maneira inaudita. Muitos sujeitos se tornam potenciais produtores de imagens híbridas. A mostra *Caixola*, desenvolvida no âmbito da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, em Curitiba, demonstra esse fato. Em sua terceira edição, a competição já se firmou como uma referência para fotógrafos que produzem obras audiovisuais a partir de ensaios fotográficos.

2. A obra de Marcello Tassara

Marcello Tassara foi um grande pioneiro na realização de fotofilmes no Brasil. Formado em Física pela Universidade de São Paulo, em 1963, ele seguiu carreira na área de publicidade, dirigindo pequenos filmes para campanhas. Em 1968, ele recebeu um convite do diretor de cinema Roberto Santos para realizar um filme de curta-metragem no âmbito do recém-criado curso de Cinema da Escola de Comunicação e Artes⁵ da Universidade de São Paulo. Foi Roberto Santos quem articulou a produção de *A João Guimarães Rosa*, filme experimental cuja animação foi dirigida por Marcello Tassara a partir de imagens da fotógrafa inglesa radicada no Brasil Maureen Bisilliat. Toda a restrita equipe que trabalhou no filme foi recrutada entre profissionais que trabalhavam na publicidade. Havia um orçamento pequeno,

⁴ O brasileiro Alberto Lucena Júnior escreveu uma história da técnica e da estética da animação que constitui uma preciosa e ampla referência sobre o assunto. No livro, ele discute os avanços trazidos pela computação gráfica para o campo da animação (Lucena Jr: 2001). A obra, entretanto, não aborda especificamente a técnica que chamamos aqui de “animação de fotografias” e que escolhemos como principal foco de análise.

⁵ Naquela época, a Escola de Comunicação e Artes ainda se chamava Escola de Comunicações Culturais.

que acabou sendo decisivo para a escolha da técnica de animação de fotografias.



frames do filme A João Guimarães Rosa (1969), de Marcello Tassara

No âmbito de uma produção cinematográfica, os limites impostos pelos recursos financeiros disponíveis são decisivos. Como analisa Tassara, a questão orçamentária é para o autor como “trilhos sobre os quais ele tem

que seguir”⁶. No caso de *A João Guimarães Rosa*, o filme foi realizado com fotografias por ser a única forma de viabilizar uma produção de baixo custo que coubesse no orçamento disponível, foi uma escolha estética induzida por uma restrição de recursos materiais. Isso não significa, entretanto, que uma técnica mais “barata” tenha um potencial expressivo inferior ao de uma técnica “cara”. A prova disso é que o filme resultante do experimento tem grandes qualidades, embora tenha sido realizado com ferramentas relativamente simples, sem atores ou filmagens ao vivo, com a matéria-prima recolhida de um ensaio fotográfico e seu relacionamento com a obra de um escritor.

Maureen Bisiliat havia percorrido a mesma trilha aberta por Guimarães Rosa quando viajou pelo sertão de Minas Gerais para realizar o romance *Grande Sertão Veredas*. A fotógrafa chegou até mesmo a tomar orientações do escritor antes de partir para campo. O ensaio fotográfico resultante, feito para dialogar com uma obra literária, foi vertido para o formato cinematográfico, criando interações inusitadas entre três formas de narrar, gerando três percursos distintos sobre um mesmo mote poético, o mesmo espaço imaginário do sertão. As fotografias foram feitas, em princípio, tendo em vista a publicação de um livro, que foi lançado na mesma época do filme. O livro trazia trechos do romance selecionados pela fotógrafa para dialogar com seu ensaio fotográfico. A ordem das fotografias exibidas e dos textos lidos em *off* por Humberto Marçal no filme é basicamente a mesma encontrada no livro. Trata-se de uma releitura, ou de uma dupla leitura, uma leitura desdobrada da obra literária de Guimarães Rosa. No filme, a materialidade das palavras é vertida para a imaterialidade da voz *off*, o aspecto físico das fotografias impressas é transformado no evanescente

⁶ As citações de Marcello Tassara sem referência foram retiradas da entrevista concedida em outubro de 2008 e presente no anexo da dissertação depositada no Instituto de Artes da Universidade de Campinas (Elias: 2009).

feixe de luz das imagens moventes. O livro é objeto palpável, o filme é objeto transitório.

Uma vez que as imagens fotográficas ganham o formato de filme, elas são submetidas aos códigos da linguagem cinematográfica. O animador de fotografias tem nas mãos recursos semelhantes aos usados no cinema de captação “ao vivo”, pode fazer movimentos de câmera, tratando as imagens estáticas como planos dotados de duração. O cinema de animação de fotografias, no entanto, tem como característica marcante a manipulação direta da estrutura temporal do filme. É preciso “dar vida” às imagens estáticas, mas não é possível chegar ao mesmo resultado do cinema convencional, dado que não se trabalha diretamente com a captação do real, mas com a captação de fotografias, um material de segunda natureza, que já tem embutida uma codificação temporal. Esse processo de (re)construção temporal pode ser interrompido e retomado conforme a disponibilidade do animador. Ele trabalha com maior liberdade e com maior autonomia.

No cinema de animação de fotografias, assim como no cinema de animação em geral, trabalha-se quadro a quadro. Trata-se de uma técnica simples, porém trabalhosa. O aparelho utilizado para animar as imagens antes da era digital, chamado genericamente de mesa de animação⁷, consistia em uma superfície plana iluminada uniformemente por fontes de luz laterais. Sobre a superfície da mesa eram colocadas as fotografias ampliadas em papel fotográfico. A câmera ficava posicionada em um eixo paralelo ao plano da mesa, com liberdade para subir e descer, o que

⁷ Marcello Tassara fala em mesa de animação na entrevista que concedeu para o autor desta monografia (conferir anexo). Ele também usou o termo “animógrafo” para definir o aparelho de animação. “Como dissemos em nota anterior, não existe um termo para designar o equipamento de filmagem de animação conhecido em inglês como ‘animation stand’. Por isso, propomos o nome de ANIMÓGRAFO como tradução desse termo e os correspondentes: 1. ANIMOGRÁFIA, como técnica geral de registro de movimentos quadro a quadro e 2. ANIMOGRÁFISTA (em analogia ao cinegrafista) para designar o profissional que opera o referido equipamento.” (Tassara: 1978, 33). No contexto desta dissertação, optamos por usar “mesa de animação” em lugar de “animógrafo”, “animação” no lugar de “animografia” e “animador” no lugar de “animografista”. Acreditamos tratar-se de termos de maior ocorrência, que não prejudicam a apreensão dos conceitos em jogo.

permitia fazer o *zoom* para mergulhar na imagem. Daí o nome corriqueiro e pouco esclarecedor que a técnica de animação de fotografias ganhou: *table top*, um termo em inglês que não quer dizer nada além de algo como “no alto da mesa”⁸. A mesa contava com trilhos para deslocamento da ampliação fotográfica nos dois eixos, perfazendo os *travellings*.

Para cada movimento de câmera era preciso calcular o número de *frames* desejados, levando em consideração a velocidade de projeção de 24 quadros por segundo. Um movimento que se desdobrasse em 100 *frames*, por exemplo, resultaria em uma duração de cerca de 4 segundos no momento de exibição. O animador precisava fazer contas para projetar como se daria a tradução das imagens estáticas para o ritmo das imagens-movimento. A execução de filmes na mesa de animação exigia uma série de cálculos e deduções lógicas. A formação em física de Marcello Tassara pode ter auxiliado no domínio da técnica.

A João Guimarães Rosa é um filme sem redundâncias, enxuto, no qual foram usados variados recursos de filmagem: movimentos de câmera no interior de fotos, reenquadramentos e retomadas da mesma imagem, sobreposições, fusões. Marcello Tassara recorda, entre os recursos improvisados no exercício de criação do filme, um tipo interessante, que chama de “foto na mão”. A câmera permanecia estática e a fotografia era mexida, invertendo a ordem lógica da mesa de animação, que pressupunha uma câmera movente para registrar imagens paradas. Quem manejou as ampliações durante as filmagens foi o próprio Tassara, auxiliado por um assistente que acionava a câmera. Para criar o resultado desejado, era

⁸ Em sua dissertação de mestrado, Marcello Tassara define a técnica de animação de fotografias, em oposição ao termo em inglês “*table top*”, corrente entre os profissionais da animação para descrever a mesma técnica. “A animação de fotografias é considerada como parte de um gênero ou técnica de cinema de animação denominada ‘*table top*’ (que deveria significar alguma coisa como ‘animação sobre a mesa’). Este termo é de difícil tradução e, portanto, acabou sendo assimilado à linguagem dos profissionais de animação brasileiros. Cabe, ainda, assinalar que o termo é usado incorretamente por diversos profissionais, não familiarizados com os problemas de animação, que o empregam para designar o próprio equipamento de filmagem” (Tassara: 1978, 3).

preciso calcular a diferença entre o tempo de filmagem e o tempo de projeção. Como a câmera captava em uma velocidade de cerca de um *frame* por segundo, seu movimento deveria ser muito mais lento do que o desejado, já que o filme é projetado a uma velocidade de 24 *frames* por segundo. O resultado é surpreendente em duas passagens do filme, uma que mostra o galope de cavaleiros e outra, uma de luta de bois, situações de intensa ação. As passagens são feitas com poucas fotografias. Apenas o ato de movimentar e reenquadrar freneticamente as mesmas fotografias confere a elas um sentido evolutivo, faz com que elas se dilacerem em diversos pedaços que são reunidos na forma da linearidade fílmica. Poucas imagens se desdobram em muitas, criando uma impressão de movimento ainda mais impactante do que se a cena tivesse sido filmada de maneira contínua. Os saltos entre as fotos são evidenciados e atuam de maneira a conferir dinamismo à cena.

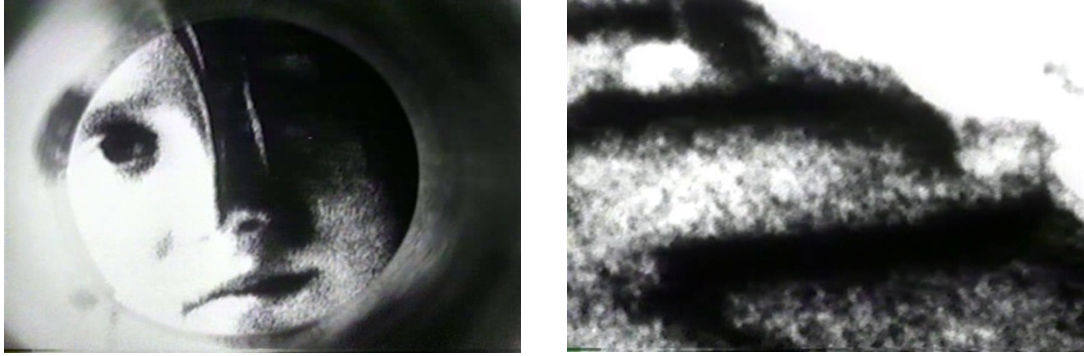
O recurso é um equivalente da “câmera na mão”⁹ do cinema de filmagem ao vivo, na qual a suavidade dos movimentos mecânicos é trocada pela vacilante e intempestiva mão humana, que insere a câmera na cena como extensão de uma subjetividade atuante. Porém, no caso da “foto na mão”, os sinais são invertidos, não é a câmera que se move, mas a foto, não é a realidade que é captada diretamente, mas uma imagem estática, uma representação inanimada do real, à qual o animador confere artificialmente um movimento.

Tanto o *zoom* como o *travelling*, movimentos de câmera cuja nomenclatura e princípio são herdados do cinema convencional, funcionam também de maneira distinta na animação de fotografias, pois são executados no interior das imagens estáticas, causando o estranhamento do

⁹ A analogia foi feita por Marcello Tassara (1978, 28), tendo em vista o uso do termo “câmera na mão” para designar um recurso utilizado intensamente pela geração do Cinema Novo brasileiro.

movimento inserido na estaticidade. Quando as ampliações fotográficas têm boa qualidade, caso da matéria-prima utilizada em *A João Guimarães Rosa*, uma série de narrativas dentro de cada imagem e entre elas se revelam possíveis. A câmera pode viajar do enquadramento mais amplo, o próprio enquadramento da foto, até o detalhe mínimo, descobrindo novas fotos no interior de uma mesma foto. O animador faz com que o material disponível para seu trabalho se multiplique. Esse exercício, realizado no primeiro filme de Tassara, foi levado ao extremo no filme experimental criado por ele como pesquisa de mestrado, *Abeladormecida* (1978).





frames do filme *Abeladormecida* (1978), de Marcello Tassara

Em parte por causa da repercussão positiva de *A João Guimarães Rosa*, que ganhou o prêmio de Melhor Filme de Curta-Metragem no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 1969, Marcello Tassara foi convidado a assumir a cadeira de cinema de animação do curso de Cinema da ECA¹⁰. Em 1978, quando já dava aulas na USP, ele realizou pesquisa de mestrado, utilizando a mesa de animação e a moviola próprios da universidade, que foram adquiridos pouco tempo após a produção de *A João Guimarães Rosa*. O novo filme nasceu de uma ideia que Tassara tinha de criar um curta-metragem de animação com o uso de apenas uma fotografia. Essa poderosa fotografia, capaz de desdobrar-se em uma narrativa cinematográfica, ele encontrou um dia por um acaso, quando viu um ensaio feito por seu cunhado, João Sócrates de Oliveira, na época estudante de graduação em Arquitetura. Assim Tassara descreve a imagem pregnante, que tomou seu pensamento e gerou o curta-metragem *Abeladormecida*:

“FOTOGRAFIA FUNDAMENTAL. Uma fotografia, em branco e preto, integrante de uma reportagem fotográfica realizada por

¹⁰ As informações sobre a carreira acadêmica de Marcello Tassara foram levantadas a partir de entrevista com o autor que está no anexo desta dissertação. Em um trecho que comenta sobre *A João Guimarães Rosa* ele diz: “na época eu estava envolvido com a publicidade e foi justamente esse filme que acabou gerando o convite para abrir a cadeira de cinema de animação do curso de cinema da ECA.”

João Sócrates de Oliveira, no interior de uma favela localizada nos arredores da cidade de São José dos Campos, São Paulo. A foto contém muitas informações e uma grande riqueza de objetos prechos de significado, exuberantes de valores. Vê-se, dentro do casebre, uma família composta por um casal de jovens, quase adolescentes, e uma criança de poucos meses de idade no colo da mãe. Ela e o bebê encontram-se modestamente vestidos, enquanto o rapaz apresenta-se descamisado e exibindo uma atitude agressiva e desafiadora que contrasta com o olhar meigo e melancólico da jovem. À guisa de cenário distingue-se, ao fundo, um velho móvel. Parece ser uma espécie de cristaleira ou 'buffet' com vidros quebrados e dentro do qual podem ser vistos diversos objetos. Um desses é um álbum infantil cujo título se lê perfeitamente: 'A Bela Adormecida' (trata-se, provavelmente, de uma publicação do gênero 'em fascículos', com direitos autorais cedidos por Walt Disney Productions). Em outra prateleira do móvel vê-se uma lata de óleo e outros recipientes não identificáveis. Na parte superior do mesmo móvel encontram-se duas latas, sendo que numa delas lê-se claramente a marca "Ninho" (marca registrada de leite em pó produzido pela Nestlé). Atrás do móvel, distingue-se uma parede rachada à direita. Na sua junção com o teto existe uma longa fresta por onde filtra-se forte luminosidade, sendo que o intenso foco de luz parece apoiar-se sobre o móvel, ao lado da lata de leite Ninho. À esquerda, na foto, umas roupas dependuradas e, à frente do rapaz, um recipiente metálico cuja utilidade nos permanece desconhecida." (Tassara: 1978. 6-7).

Colocando em jogo todos os elementos percebidos naquele enquadramento, Tassara conseguiu realizar o desafio paradoxal de fazer um filme de 13 minutos com apenas uma fotografia, uma fração de segundo,

um fotograma que desdobrou-se em muitos. As únicas imagens usadas fora a fotografia de João Sócrates são ilustrações coloridas retiradas hipoteticamente do álbum da Bela Adormecida, que jazia no móvel da casa. As ilustrações de contos de fada, que mostram o príncipe e princesa, fazem o contraponto à dura fotografia em preto e branco de um casal de favelados. Mesmo assim, *Abeladormecida* pode ser considerado um filme de uma só fotografia, posto que a ideia inicial não foi descaracterizada com a adição de outras imagens, que servem, antes de tudo, para realçar aspectos da foto fundamental. Ao analisar o resultado da experimentação, Tassara aponta de forma conclusiva que os recursos de linguagem usados em seu filme apenas insinuam o potencial criativo desse tipo de cinema fotográfico. “A técnica de animação com fotografias, longe de ter esgotado seus recursos, mal revela suas potencialidades como linguagem autônoma dentro do cinema de animação. É o que parece dizer-nos este verdadeiro teste de resistência em que praticamente uma imagem estática foi manipulada e submetida ao julgamento do espectador durante o tempo que, inicialmente, nos parecia absurdamente dilatado” (Idem: 45).

Um “teste de resistência” feito sobre uma “fotografia fundamental”, *Abeladormecida* dilata o momento registrado naquele instantâneo da realidade brasileira. Introduce elementos de pura poesia a partir de um motivo aparentemente documental. Tassara foi em busca do elo impossível entre a história da bela da foto e o conto de fadas. Pinçou pistas na fotografia para ir muito além dela, criando um enredo de múltiplas possibilidades. O texto escolhido para dialogar com a imagem, retirado do *Finnegans Wake*, de James Joyce¹¹, estabeleceu uma relação enriquecedora e não redundante ou ilustrativa. Não há, nele, traços de um conto de fadas ou de uma narrativa com início, meio e fim. Os trechos selecionados e

¹¹ O texto foi retirado de uma edição com trechos do *Finnegans Wake* traduzidos do inglês por Augusto e Haroldo de Campos. In: *Panorama do Finnegan's Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

sugeridos por Carlos Augusto Machado Calil, que também foi o responsável pela montagem do filme, foram retirados de uma conversa de lavadeiras, que fofocam sobre a vida da personagem principal do livro, Ana Livia. Permeado de neologismos e cacofonias, o texto opera uma desconstrução da língua, uma fragmentação da fala que está na origem também da criação do filme. Há no texto diversas referências a elementos da fotografia. Ana Livia “era só uma tímida tênue fina meiga mini mima miga duma coisinha então”, quando “aquele malandro fez baque e fez o que você sabe... O grande canalha”, o casal do livro pode ser lido como o mesmo da foto – intertextualidades que se tornam possíveis e pungentes no filme. Tassara ainda adicionou trechos de duas músicas: *Ommagio a Joyce*, do compositor italiano Luciano Berio, uma peça que constava em uma coletânea de música concreta, e a música para balé *A Bela Adormecida*, op.66, de Tchaikovsky.

O filme está dividido em “quatro sequências fundamentais, interligadas de forma a não se perceberem, com clareza, seus limites” (Idem: 21). Na primeira sequência, que foi chamada de “o referencial”, a fotografia é exibida em seu enquadramento original por um longo período de tempo, de maneira a permitir que o espectador se familiarize com a imagem em seu todo, fator importante para a compreensão da posterior fragmentação. A segunda sequência, chamada de “os signos”, é composta por recortes de imagem que esquadrinham seu significado, criando relações entre elementos pares como a lata de leite e o rosto da criança, o rosto da mãe e o rosto do pai. A sequência é iniciada com a apresentação desses elementos em sucessão de planos fixos unidos por cortes simples. Depois, passa a explorar fusões e justaposições, colocando em diálogo os elementos inicialmente apresentados. O exercício de recortar uma imagem em muitas imagens é acompanhado pela narração do texto. A música vai ganhando importância até tomar conta com a passagem para a terceira sequência, que realiza um mergulho na imagem fotográfica. Essa sequência, chamada de “o ruído”,

propõe “uma análise em profundidade quase microscópica da fotografia principal”, por meio de “primeiríssimos planos” tomados de grandes ampliações da imagem, nos quais a câmera busca “penetrar no interior desse deserto desconhecido, em busca da textura própria da emulsão” (Idem: 26). Com isso, o filme atinge os grãos indiscerníveis da trama fotográfica, como no filme *Blow Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, expondo as manchas abstratas que traem o valor documental atribuído à fotografia. A imagem principal deixa de mostrar signos reconhecíveis, renuncia à função de portadora de mensagens ou símbolos para ser tomada em si, enquanto objeto.

Arlindo Machado já havia feito o paralelo entre os dois filmes, logo no início do livro *A ilusão especular*. O autor tomava as duas produções como referências para circunscrever a tese de seu ensaio: embora a fotografia seja uma construção baseada em uma “ilusão especular”, tomada como a cópia literal das aparências visíveis, em verdade ela faz parte de um aparato ideológico. O mergulho nos sais de prata da emulsão fotográfica permite desmascarar essa ilusão.

“Quanto mais o olhar se aproxima da foto e amplia seus detalhes, na procura desesperada de uma realidade sufocante que se supõe estar atrás do verniz asséptico da cena familiar, mais e mais a cena se desmaterializa e perde seu referencial simbólico, reduzindo-se cada vez mais a ranhuras e manchas despersonalizadas, até resultar apenas na granulação característica da ampliação fotográfica. No filme de Tassara, o exame penetrante e minucioso de uma imagem aparentemente plena de ilações, pelo menos a nível das convenções figurativas, choca-se cada vez mais com a opaca materialidade da fotografia e os limites de um código enganoso na sua transparência fantasmática” (Machado: 1984, 11-12).

Depois de dar um mergulho na imagem, que desvela sua “transparência fantasmática”, por fim, na quarta sequência de *Abeladormecida*, chamada de “a redundância”, a imagem vai voltando ao seu enquadramento original, depois de retalhada, deformada, multiplicada. Ocorre o seu “renascimento das cinzas”, por meio do qual o estado primordial ganha uma dimensão transformada e transcendental. O espectador retorna ao início e reencontra a fotografia realizada, desenvolvida e desdobrada no formato fílmico.

A criação de *Abeladormecida* deu-se em idas e vindas entre a mesa de animação e a moviola, equipamento usado para montagem de filmes em formato de película. Os criadores partiram de um roteiro pré-determinado, um esboço de ideias que foi se transformando conforme eram executadas as filmagens. No relatório de realização, Tassara explica o trajeto. Em primeiro lugar, vieram as filmagens dos planos programados no roteiro inicial, com uso de ampliações da mesma imagem realizadas em diversos tamanhos e dimensões para facilitar a variação de enquadramento. Depois, foram montadas as principais sequências do filme, constituindo sua estrutura fundamental, que ainda carecia de melhorias em muitas passagens. Para arredondar essas passagens, voltou-se à mesa de animação por diversas vezes para filmar trechos adicionais, em um processo de criação no qual a filmagem e a montagem alimentaram-se mutuamente. Tassara compara esse expediente criativo ao do cinema documental, no qual se parte de um roteiro pré-delineado, mas há uma grande abertura ao imprevisto e ao improviso. Se no cinema ficcional tudo é milimetricamente programado e produzido, no documental, acontecimentos inesperados podem determinar a mudança de rumos, pois o diretor precisa estar atento ao desenvolvimento do tema que escolheu abordar. No caso do cinema de animação de fotografias, muitas ideias se confirmam e outras caem por terra no momento da criação. Trata-se de um processo extremamente autoral, no qual o

contato direto e intuitivo com o material fotográfico, no momento das filmagens e na mesa de montagem, determina decisivamente o resultado final.

Povo da Lua, Povo do Sangue (1985), o terceiro filme feito por Marcello Tassara com a técnica de animação de fotografias¹², nasceu para responder a um propósito político. Tassara foi convidado pela fotógrafa Cláudia Andujar para realizar um filme a partir de imagens registradas por ela durante os longos períodos em que viveu com os índios Yanomami, entre 1972 e 1982. O objetivo da produção, que foi patrocinada pelas ONGs internacionais Oxfam e Fastenopfer e estava ligada à Comissão Pró-Índio, era fazer uma denúncia da precariedade vivida pelos índios com a chegada do homem branco, alertando a opinião pública nacional e internacional para a necessidade urgente de criação de uma reserva indígena. Como no caso de *A João Guimarães Rosa*, Tassara partia de um material fotográfico documental de grande intensidade poética. Diversamente do primeiro filme, no entanto, desta vez ele dispunha de fotografias em abundância. Pode-se dizer que Cláudia Andujar já contava com um senso de narrativa audiovisual enquanto desenvolvia seu documentário fotográfico. Ela realizou séries e pequenas sequências de fotos, captou sons ambientes e fez entrevistas, de maneira que a matéria-prima disponível para o filme facilitou a realização do mesmo.

¹² Consideramos aqui os quatro filmes que o próprio autor, Marcello Tassara, cita como obras autônomas no campo da animação de fotografias: *A João Guimarães Rosa* (1969), *Abeladormecida* (1978), *Povo da Lua, Povo do Sangue* (1984) e *Bahia amada Amado* (1999). Ele, no entanto, aplicou a técnica em diversas outras ocasiões, para realizar filmes publicitários, documentais e experimentais.



frames do filme Povo da Lua, Povo do Sangue (1985), de Marcello Tassara

O primeiro passo, a seleção das imagens, foi dado em conjunto pela fotógrafa e o diretor. De saída, eles organizaram o filme em duas grandes partes: a primeira realizaria a apresentação da cultura Yanomami e a segunda mostraria a destruição e a subversão dos costumes com a chegada do homem branco. As fotos foram separadas tendo em vista esses dois

grupos de representação. O filme foi rodado na mesa de animação da TV Cultura, apoiadora do projeto, cuja câmera era própria para bitola 16 mm, o que permitia economizar com película e revelação para fazer um filme de maior duração (em sua edição final, ele ficou com pouco mais de 20 minutos).

Uma vez mais, Tassara demonstrou seu domínio da técnica de animação de fotografias, ao criar um documentário tocante, uma obra autônoma que traduz para a linguagem do cinema o ensaio fotográfico de Cláudia Andujar, causando a alteração de seu caráter, mas não de seu conteúdo e nem de seu impacto. O filme funciona como uma forma eficiente de apresentar a fotografia, de torná-la dinâmica, de sobrepô-la a uma banda sonora que a contextualiza e enriquece.

O movimento introdutório de *Povo da Lua, Povo do Sangue* exibe uma série de fotografias de índios com números pendurados no pescoço. A série termina com uma criança indígena que segura a bandeira do Brasil. As imagens são ambíguas, por não deixar claro o motivo da numeração, feita para identificação dos índios durante a inspeção de um grupo de médicos voluntários na aldeia Yanomami. O que chama atenção é o valor simbólico da série: os números e a bandeira são traços da imposição de uma cultura estranha, da chegada da “civilização”, da ideia de “nação”. As imagens são acompanhadas pela narração da lenda de origem dos homens segundo os Yanomami, história à qual foi adicionada a chegada do homem branco como elemento desagregador.

A primeira parte do filme busca uma aproximação da cultura yanomami em seu estado original. A fotógrafa teve a oportunidade de viver entre os índios quando a presença do homem branco ainda mal se insinuava. Ela registrou os hábitos diários de tribos, a convivência na maloca, as saídas para caça, os momentos de lazer e de celebração, a

interação vital com a floresta que os homens “cultos” desconhecem completamente. Essas fotografias são exibidas no início do filme com o uso de uma série de recursos de animação que permitem o mergulho na alteridade. Os índios são apresentados na altivez de sua cultura, por meio de belos movimentos circulares que acompanham o balanço na rede, de viagens pelo interior de imagens que mostram seus corpos nus, de sobreposição de rostos, de efeitos de multiplicação. A sequência culmina com a cerimônia funerária chamada *reahu*, que reúne diversos grupos indígenas em uma mesma tribo. No ritual, os pajés inalam a *yacuana*, droga alucinógena que tem o poder de fazê-los penetrar no universo sobrenatural para garantir que as doenças e infortúnios fiquem distantes de suas comunidades. O transe dos pajés, registrado por meio de gravações de som ambiente, cria uma intensa atmosfera no filme. A animação das fotografias responde plenamente à representação desse momento, por meio de movimentos bruscos e fusões. O transe já havia sido captado de maneira original por Cláudia Andujar, que introduziu uma forte carga de movimento em algumas fotos com uso combinado do flash e da longa exposição, gerando o contraste entre os elementos *frisados* pela ação do flash e os rastros de luz marcados na película pela movimentação da câmera. Síntese da vida espiritual e social dos Yanomami, esse ritual é o ápice da primeira parte do filme.

Um corte brusco, a tela negra, a foto de uma pista de pouso aberta no meio da floresta devastada, uma conversa por rádio com palavras indiscerníveis. Assim começa o segundo movimento do filme, que mostra a degradação provocada pela chegada do homem branco. Depois, segue uma série de recortes de fotografias que mostram objetos alheios aos índios que invadiram suas vidas: o rádio, a lata, o espelho, a panela de ferro, as roupas, a boneca, o calendário com foto de mulher nua, sinais da interferência civilizatória que macula uma cultura baseada na preservação da

floresta. As imagens seguintes mostram a imposição da religião, a chegada da estrada e de obras públicas, índios usando marcas, a transmissão de doenças, a mendicância, a prostituição. A edição fílmica das fotografias conduz a uma leitura impactante, que reverbera o poder original do ensaio fotográfico, permite realizá-lo com o auxílio de outros recursos, como o som captado no ambiente e a narração em *off*, declamada docemente por Marluí Miranda, que também cuidou da trilha sonora. Os depoimentos de homens brancos inseridos no documentário, por exemplo, têm um impacto fulminante pela sinceridade ingênua com que expressam o desconhecimento da cultura indígena, que imputa aos índios a responsabilidade por sua ruína. Para quem teve a experiência de mergulhar na exuberância da cultura Yanomami, por meio das imagens exibidas na primeira parte do filme, torna-se ainda mais grave o tom das fotografias mostradas na segunda parte. A última imagem, exibida longamente, é o retrato de um índio com correntes de metal e um capacete de uma empreiteira que realizava grandes obras governamentais na região, que fita diretamente o espectador, exibindo uma indignação muda contra sua espoliação.

Povo da Lua, Povo do Sangue respondeu plenamente à sua missão de divulgar a causa indígena e esteve entre os fatores que determinaram a posterior demarcação da reserva Yanomami. O filme entrou para o acervo da TV Cultura e foi exibido diversas vezes no canal aberto. O próprio Marcello Tassara surpreendeu-se com a ótima repercussão internacional que *Povo da Lua, Povo do Sangue* conseguiu. O filme ganhou o prêmio de melhor curta-metragem no Festival de Cinema Documental de Oberhausen de 1985, na Alemanha. Foi exibido em festivais de diversos países, como Itália, França, Espanha, Canadá, Estados Unidos, Cuba, Índia e na ex-União Soviética.



frames do filme Bahia Amada Amado (1999), de Marcello Tassara

Apesar da experiência exitosa de *Povo da Lua*, *Povo do Sangue*, Tassara só voltaria a produzir outro fotofilme 14 anos depois. Desta vez, em nova parceria com Maureen Bisilliat, a partir de um ensaio fotográfico feito sobre a Bahia de Jorge Amado. Embora as fotografias sejam originalmente captadas em p&b, o filme foi rodado em película colorida e tem diversos

trechos com aplicação de cores, que funcionam de maneira simbólica. *Bahia amada Amado* (1999) perambula por diversos motivos, tendo como centro de irradiação a pele negra. Em muitas tomadas fechadas em detalhes do corpo, a própria textura dos grãos de prata se mistura com a exuberante pele dos negros. A sequência de maior beleza, que mostra os pescadores saindo do mar arrastando as redes, tem seu poder acentuado pelo contraste entre os corpos negros e a espuma branca, uma forma de síntese (entre muitas possíveis) em que a imagem traduz profundamente uma cultura.

Em *Bahia amada Amado* optou-se por não usar narração *off*. A ligação com o texto de Jorge Amado se dá propriamente no plano das imagens. Há a inserção de alguns poucos trechos retirados da obra do escritor na forma de intertítulos que interrompem a exibição das fotografias e introduzem uma tela negra sobre a qual são mostradas frases escritas em branco. A relação com a obra do escritor, neste caso, foi mais solta, porém menos aprofundada. O filme propõe uma poesia visual bastante independente da obra literária da qual deriva. Como nos demais curtas-metragens feitos por Tassara unicamente com a técnica de animação de fotografias, em *Bahia amada Amado* não há propriamente uma narrativa. Motivos evoluem na tela, mas não criam um universo diegético, não há uma história, um enredo. Esse tipo de cinema anti-narrativo é eminentemente fotográfico, consegue dar uma outra dimensão à fotografia sem no entanto anular sua natureza estática. O animador de fotografias buscar dotar o material fotográfico de uma dimensão de continuidade temporal. É o próprio Tassara quem deu a melhor definição da técnica de animação de fotografias, ao compará-la com o cinema de filmagem ao vivo:

“Na linguagem cinematográfica convencional, o tempo a partir do qual se trabalha é o tempo real, o tempo da captação ao vivo de um ator representando ou de um acontecimento. Na

animação com fotografias, se tem momentos congelados do tempo por um fotógrafo. O que se faz no cinema de animação com fotografias é partir daqueles momentos de congelamento e recriar a linha de tempo, uma linha de tempo que não é mais a mesma daquele acontecimento captado. Trata-se de um tempo paralelo, que tem outro ritmo de desenvolvimento, fora do tempo normal. É um tempo ilusório, que o animador manipula com toda a liberdade, pois não está vinculado ao tempo real. O animador está criando, inventando um novo tempo.

Essa é uma característica do cinema de animação em geral. O cinema de animação pode ser definido como a arte do movimento sintético. O movimento se desenvolve no tempo, portanto se você está criando um movimento está criando também um novo tempo. A animação de fotografias tem a peculiaridade de criar um tempo artificial e fictício, mas que curiosamente parte de momentos verdadeiros. A partir daqueles momentos congelados pelo fotógrafo é possível esticar o tempo." (Tassara: 2008. Entrevista anexa.).

Esticar o tempo, distender o instante, mágicas tornadas possíveis inicialmente com a fotografia, depois, com o surgimento do cinema e, no seu interior, como um gênero bastante peculiar, da possibilidade de fazer uma leitura fílmica de imagens fotográficas, de animar imagens estáticas, de realizar fotofilmes.

Bahia amada Amado pontuou alguns marcos na carreira de Marcello Tassara. Foi o último filme realizado por ele em uma mesa de animação e também o último a ser filmado em película, no derradeiro ano do século XX. Foi também seu primeiro fotofilme a ser editado em uma ilha de edição eletrônica, no formato de vídeo. As três produções de que tratamos anteriormente foram montadas na moviola, a partir do manuseio direto da

película cinematográfica e sem a possibilidade de aplicação de alguns efeitos permitidos no suporte do vídeo.

Com a virada para o século XXI, a plataforma digital entrou com tudo nos campos produtivos da fotografia, do cinema e do vídeo, tornando obsoletas as mesas de animação, as ilhas de edição eletrônicas e até mesmo, em grande parte, a captação em película. Os aparelhos de captação digital expandiram a disponibilidade da fotografia e do vídeo, os computadores facilitaram o trabalho de animação ao automatizar mecanismos que anteriormente exigiam um enorme esforço de realização. O que era feito com muito trabalho e cálculo na mesa de animação passou a ser possível com poucos comandos no ambiente de um *software*, que permite também a visualização global de todo o filme e oferece recursos de edição em camadas e de montagem vertical, adicionando profundidade a um processo que antes se reduzia a uma ação horizontal, de enfileiramento das sequências de material filmado.

O único fator que ainda restringia a maior difusão dos experimentos com fotofilmes era a necessidade de se ter à disposição uma mesa de animação e um profissional que dominasse seu funcionamento para conseguir verter o material fotográfico no formato fílmico, além de uma ilha de edição de vídeo. Esse era o maior empecilho, que foi superado inicialmente com o vídeo e depois com o desenvolvimento de computadores e *softwares* de edição, tornados onipresentes desde meados da década de 1990. O desenvolvimento das câmeras e a fusão dos recursos de vídeo e foto no mesmo aparelho digital tornou a técnica ainda mais acessível e disponível. Por fim, o crescimento exponencial da internet vem tornando cada vez mais descentralizada a distribuição e permitindo que autores tornem seus filmes conhecidos para um público amplo e heterogêneo sem

dependem de veículos convencionais, como festivais de cinema, canais abertos de televisão ou museus.

Tratamos na dissertação de mestrado de produções surgidas nos anos recentes que se inserem nesse novo contexto, de autores como Alberto Bitar, Fernanda Ramos, Kléber Mendonça Filho e Marcos Camargo. O veterano Marcello Tassara também continua em plena atividade produtiva e revelou que pretende em breve se dedicar à criação de novos fotofilmes, feitos inteiramente na plataforma digital. A variedade de produções levantadas e analisadas durante a pesquisa, tanto com relação à formação e à origem geográfica dos autores, como com relação às formas expressivas de aplicação da técnica, permitiu passar por diversos aspectos do cinema de animação de fotografias e mostrar como se trata de um campo amplo, de múltiplas possibilidades criativas e em plena efervescência.

A entrevista com Marcello Tassara se encontra disponível num suplemento acessível através do link:

http://www.studium.iar.unicamp.br/29/6/entrevista_tassara.pdf

Referências Bibliográficas

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PEREA, Joaquín. Audiovisuales basados en la diapositiva: El diaporama y La Multivisión. **Revista Universo Fotográfico**, ano 3, número 4. Madri:

Universidade Complutense de Madrid, 2001. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/univfoto/num4/pdf/num4.pdf> Acesso em nov. 2009.

SOUZA E SILVA, Wagner. As fotografias audiovisuais em Juvenília. **Studium** v.19, 2004. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/19/03.html> Acesso em nov. 2009.

TASSARA, Marcello G. **Interpretação cinematográfica de uma fotografia:** relato sobre a produção do filme experimental de animação intitulado Abeladormecida entrada numa só-sombra, 1978. Dissertação (Mestrado em artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.