

## COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL E CULTURA: REPRESENTAÇÕES DA ARGENTINA NA FOTOGRAFIA DO FILME *O SEGREDO DOS SEUS OLHOS*<sup>1</sup>

Daniela Martinez<sup>2</sup>  
Rafael Jose Bona<sup>3</sup>  
Jéssica Pereira Frazão<sup>4</sup>

### RESUMO

Analisa-se a fotografia do filme argentino *O Segredo dos Seus Olhos* (2009), do diretor Juan José Campanella, com direção de fotografia de Félix Monti. Foi realizada análise da parte técnica, com ênfase na fotografia de cinema, a partir dos planos, ângulos, enquadramentos, corte, iluminação e cores. Identificou-se na narrativa os elementos que estão presentes junto ao personagem principal como cenário e figurino; e foi destacada a parte simbólica com base nos signos de argentinidade. Em relação à metodologia aplicada, foi realizada uma análise fílmica da obra, sendo de natureza bibliográfica e analítica. Os resultados apresentam a utilização frequente de primeiro plano *overshoulder*, plano-sequência e plano sem corte, além da presença de signos de argentinidade nos personagens e nos objetos ilustrativos das cenas, como forma de comunicação cultural por meio do audiovisual.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema argentino; fotografia de cinema; audiovisual; comunicação; cultura.

### 1. INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, o cinema argentino tem passado por transformações e ganhado notoriedade pela sua variedade de tendências. Essa transição, que vem despertando a atenção do público, é conhecida como o novo cinema argentino, e compreende da década de 1990 até os dias de hoje, tendo por destaques filmes como *Plata Quemada* (2000), *O Filho da Noiva* (2001), *Clube da Lua* (2004), *Abutres* (2010) e *Medianeras* (2011). O novo cinema argentino é composto por um conjunto de filmes heterogêneos que buscam impressionar o público argentino e também ganhar espaço no mercado cinematográfico internacional, conforme Araújo (2003).

A grande parte dos filmes que compreende o novo cinema argentino expressam o contexto histórico e cultural em que o país se apresenta hoje. Pode-se citar, por exemplo, o

---

<sup>1</sup> Trabalho inscrito para o GT Comunicação e Cultura, do VII Encontro de Pesquisa em Comunicação – ENPECOM.

<sup>2</sup> Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (UNIVALI). E-mail: [damartar@icloud.com](mailto:damartar@icloud.com)

<sup>3</sup> Doutorando em Comunicação e Linguagens (PPGCOM/UTP). Docente e Pesquisador do Departamento de Comunicação da Universidade Regional de Blumenau (FURB), e do Cecies-CTL da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI). E-mail: [bona.professor@gmail.com](mailto:bona.professor@gmail.com)

<sup>4</sup> Graduada em Produção Audiovisual (UNIVALI). Bolsista de Pesquisa do Artigo 170/ Governo do Estado de Santa Catarina. Desenvolveu pesquisa sobre os filmes estrangeiros vencedores do Oscar, entre eles, *O Segredo dos Seus Olhos*. E-mail: [jessifrazao@hotmail.com](mailto:jessifrazao@hotmail.com)

filme de Sebastián Borensztein, *Um Conto Chinês* (2011), que evidencia a relação do argentino com o imigrante. A imigração dos chineses em massa na Argentina teve início nos anos 1990, e percebe-se cada vez mais a busca da parte dos chineses e a conquista por espaço no mercado interno de Buenos Aires, explica Yanakiew (2012).

Estas relações também podem ser encontradas em *O Segredo de Seus Olhos* (2009), de Juan José Campanella, ganhador do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 2010. O filme é uma adaptação do livro *A Pergunta dos Seus Olhos* (2005), de Eduardo Sacheri. O fato do filme ter ganhado o Oscar tornou o longa-metragem conhecido em diversos países pela sua narrativa e fotografia que explora a arquitetura da cidade de Buenos Aires. O filme recebeu críticas favoráveis sobre sua direção de fotografia, e recebeu prêmios importantes nesta área técnica como o do *Cinema Writers Circle Awards* (Espanha, 2010) e o *Argentinean Film Critics Association Awards* (Argentina, 2010), entre muitos outros.

É a partir desse âmbito do longa-metragem que se problematizou acerca do objeto de estudo: de que forma é construída a composição das cenas do filme *O Segredo dos Seus Olhos*? Como a fotografia é desenvolvida? Diante desse questionamento, o estudo teve como objetivo analisar a fotografia do filme *O Segredo dos Seus Olhos* (2009). E, como objetivos específicos: analisar a parte técnica, com ênfase na fotografia de cinema, a partir dos tipos de planos, ângulos, enquadramentos, corte, iluminação e cores; identificar na narrativa os elementos que estão presentes junto ao personagem como cenário e figurino; e destacar a parte simbólica com base nos signos que representam a cultura argentina.

## 2. CINEMA ARGENTINO

Na Argentina, “as verdadeiras projeções de filmes só foram possíveis graças aos cinematógrafos dos irmãos Lumière, com os quais realizaram uma série de apresentações no teatro Odeón de Buenos Aires, em 28 de julho de 1896”, (SCHUMANN, 1987, p. 16). Mas, o cinema argentino só começou a criar raízes a partir do primeiro longa-metragem: *La Bandera Argentina*, produzido em 1897, pelo francês Eugenio Py. Pode-se dizer então que o cinema argentino tem seu início quase que do mesmo modo ocorrido em todos os outros países da América Latina. Primeiramente com a chegada do cinematógrafo e depois as primeiras exhibições avulsas. (BILHARINHO, 1996).

A sétima arte na Argentina começa a crescer e a se estabelecer em 1915, devido à grande recepção por parte da população nativa, do filme *Nobleza Gaucha* (1915), dirigido por Humberto Cairo, Eduardo Martínez e Ernesto Gunche. Para Getino (1998), *Nobleza Gaucha*

é, talvez, o primeiro filme argentino que debatia, com um certo grau crítico, alguns aspectos sobre a realidade do país naquele momento. “Este melodrama social abriu à Argentina novos caminhos artísticos e econômicos” (SCHUMANN, 1987, p. 17).

Entre os anos de 1915 e 1921, mais de cem filmes foram produzidos, dentre eles: *Una Noche de Garufa* (1915), *El Tango de la Muerte* (1917) e *La Gaucha* (1921), todos esses realizados pelo ator e diretor argentino, José Agustín Ferreyra, (BILHARINHO, 1996). Segundo Getino (1998), o cinema de Ferreyra expressa uma parte intelectual da argentina, definindo uma fisionomia nacional autônoma.

Getino (1998, p. 17) diz que a crise de 1929 incitou o crescimento industrial de alguns países da América Latina, em especial a Argentina. “A indústria cinematográfica crescia ininterrompidamente. Em 1932, rodaram só 2 filmes, mas foram 6 em 1933, 13 em 1935, 28 em 1937 e 50 em 1939.”. Segundo o autor, alguns dos fatores que desencadearam o repentino crescimento cinematográfico no país foram: existência de uma experiência industrial, técnica e comercial; a inserção do tango como um fácil recurso de comunicação; e incapacidade dos Estados Unidos de conservar o mercado cinematográfico de fala hispânica.

Em 1942, a indústria cinematográfica argentina chegou ao ponto de perder sua autenticidade e todo seu realismo. Para Getino (1998), os cenários naturais foram substituídos pelos gigantescos estúdios hollywoodianos. A linguagem também se modificou. “Procurava-se responder ao gosto da burguesia orientada a Europa, e quando isso não deu resultados esperados, se chegou a imitar o cinema mexicano, que já se havia convertido em um sério competidor no mercado latino-americano” (SCHUMANN, 1987, 21). A Segunda Guerra Mundial também foi um elemento crucial para o cinema naquele momento, visto que dificultou a importação de matéria-prima.

Após o regime do militar Juan Domingo Perón (1955), a indústria Argentina começou a se dismantelar. A crise econômica e política paralisaram a indústria cinematográfica e modificaram sua estrutura. Na concepção de Schumann (1987), houve uma baixa na produção cinematográfica devido à falência de várias empresas e aos estúdios que tiveram que fechar suas portas. O autor também reforça que os filmes dessa época marcaram alguns aspectos da realidade nacional, como as vivências do exílio. Um exemplo disso foi o primeiro filme argentino a ganhar o Oscar de melhor filme estrangeiro: *La Historia Oficial* (1985) que faz retratação das tragédias geradas no país durante a Ditadura Militar (1976-1983).

Era difícil de se esperar que o cinema argentino superasse rapidamente seus problemas estruturais e estéticos, ainda mais depois da Ditadura Militar. O Neonovo Cinema Argentino, este demarcado pela democracia, definiu com maior precisão o caminho do cinema argentino.

“Se trata, por isso mesmo, de um cinema que sempre procura pela construção do futuro, sem deixar de olhar para o passado, mas buscando o caminho até uma Argentina humana, pacífica e democrática”. (SCHUMANN, 1987, p. 51).

### 3. O NOVO CINEMA ARGENTINO

O destaque maior do cinema nacional inicia no novo cinema argentino. Essa transição compreende dos anos 1990 até os dias de hoje e, segundo Gamarra (2008), suas obras contam com histórias simples e extremamente humanas, com forte presença de elementos narrativos e estéticos do típico melodrama latino-americano. A autora destaca também o fato de o país, durante essa passagem, ter vivenciado um período econômico um tanto quanto conturbado. “Neste contexto de crise econômica, a Argentina vê o seu cinema ganhar espaço e reconhecimento mundial, via críticas e grandes festas de premiações”. (GAMARRA, 2008, p. 02).

É notória a aproximação do novo cinema argentino com o cinema independente. “Seus temas, iguais ao do cinema independente, refletem o pensamento, a fala e as vivências da sociedade argentina por meio de uma linguagem cinematográfica inovadora que revela, com uma alta dose de realismo, a problemática do lugar e do momento em que se produz” (ANDRÉ, 2007, p. 43).

O novo cinema argentino se afasta do seu cinema de outras épocas, a partir do abandono do tom declamativo e quando passa a introduzir no seu cinema contemporâneo, os problemas argentinos atuais, além de enfatizar as gírias utilizadas pelos argentinos, como o “*che*” e “*vos*”, explica Rangil (2007). Se distancia também no momento em que os novos diretores produzem filmes que utilizam um realismo despojado, reforça a autora. Pode-se dizer então que o novo cinema argentino busca por uma temática e estética própria, e os personagens retratados nos filmes tentam conquistar um lugar no mundo, segundo Neveleff (2008).

### 4. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA

O cinema é uma arte que atende públicos de países de distintas culturas. É por esse motivo que o cinema possui uma linguagem própria, e a emprega para dar sentido ao filme e para que seus espectadores compreendam o conteúdo que lhes é apresentado. Hunt, Marland e Rawle (2013, p.09), referem-se à linguagem cinematográfica como “formada por diferentes

linguagens, todas subordinadas a um meio”. A construção do sentido se dá por meio de planos, enquadramentos, movimentos de câmeras, ângulos e outros artifícios que juntos formam e aperfeiçoam o filme.

Para Aumont e Marie (2003), o cinema não possui uma linguagem, e sim códigos, os quais são conduzidos conforme um ponto de vista particular. “O conjunto dos códigos no cinema é, uma espécie de equivalente funcional da língua, sem ter seu lado sistemático” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 179). Esse conjunto de códigos, que na edição do longa são emparelhados, podem ser classificados como montagem. Segundo os autores, a presença da montagem foi importante para o desenvolvimento da linguagem clássica do cinema.

Um outro fator que contribuiu para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica foi o deixar a imobilidade da câmera e passar a explorar melhor o ambiente, de acordo com Bernardet (2006). Para Xavier (2005), “o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo do lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida” (XAVIER, 2005, p. 22). Dessa forma, a linguagem cinematográfica apresenta recursos para que o espectador compreenda melhor o espaço da cena de um filme. Alguns desses recursos, segundo Aumont e Marie (2003), são: plano geral, plano americano, plano médio, plano aproximado, plano conjunto e primeiro plano. Bernardet (2006) explica os diferentes planos:

O Plano Geral (PG) mostra um grande espaço no qual os personagens não podem ser identificados; o Plano de Conjunto (PC) mostra um grupo de personagens, reconhecíveis, num ambiente; o Plano Médio (PM) enquadra os personagens em pé com uma pequena faixa de espaço acima da cabeça e embaixo dos pés; o Plano Americano (PA) corta os personagens na altura da cintura ou da coxa; o Primeiro Plano (PP) corta no busto; o Primeiríssimo Plano (PPP) mostra só o rosto; o Plano de Detalhe mostra uma parte do corpo que não a cara ou um objeto. (BERNARDET, 2006, p. 19).

No entanto, o que realmente determina o olhar do espectador quanto a área abrangida pelo plano é o ângulo da câmera, segundo Mascelli (2010). “O ângulo escolhido para mostrar os objetos, permitida a distorção inerente a qualquer representação artística, deve respeitar aquilo que denomina ‘estrutura e sentido’ do objeto” (XAVIER, 2005, p. 57). Mascelli (2010) reforça a importância de se escolher o ângulo adequado da câmera, uma vez que esta tem o poder de posicionar o olhar do espectador para ver a cena de diferentes ângulos. No entanto, existem outros elementos que compõem uma imagem fílmica. Esses elementos são chamados de *não específicos*, segundo Martin (2005). Para o autor, os elementos fílmicos não específicos são chamados assim porque “não pertencem propriamente à arte cinematográfica, sendo utilizados por outras artes (teatro, pintura)”, são eles: iluminação; figurino; cenário; cor. (MARTIN, 2005, p.71).

Pode-se dizer, então, que “a linguagem cinematográfica não tem uma gramática característica, e o seu vocabulário depende, em grande parte, do contexto para fazer sentido” (HUNT; MARLAND; RAWLE, 2013, p. 119). Sendo assim, o cinema tem o poder de reproduzir a realidade, ou o que está mais próximo dela, tendo sempre como objetivo final o de convencer seus espectadores. “Ver um filme é, antes de tudo, compreendê-lo, independentemente de seu grau de narratividade”. (RAMOS, 2009, p. 73).

## 5. ARGENTINIDADE

Ao se referir à argentinidade, antes de mais nada, é relevante destacar o que se entende por identidade. Seixas (2008) explica a identidade de forma que “são elementos culturais os valores sociais e os modos de pensar, os costumes e o estilo de vida, as instituições, a história comum, os grupos étnicos, o meio ambiente natural e cultural [...]” (SEIXAS, 2008, p. 98). O cinema e a identidade cultural se relacionam de modo que o primeiro “exerce um papel estratégico na disseminação e afirmação das identidades culturais” (SANTOS, 2009, p. 05). A imagem projetada na tela faz com que os espectadores enxerguem a sua cultura e a dos outros países. Sendo assim:

As pessoas vão ao cinema para se ver, numa sequência de imagens que mais do que argumentos lhes entrega gestos, rostos, modo de falar e caminhar, paisagens, cores. Ao permitir que o povo se veja, o cinema o nacionaliza. Não lhe outorgando uma nacionalidade, mas sim o modo de senti-la. (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 244).

Para Hall (2002), a identidade não é definida pela sua biologia, e sim pela sua história. No início do século XX, a Argentina se tornou uma das grandes nações de imigrantes do mundo moderno. “Esse padrão histórico se refletiu no crescimento e no desenvolvimento da capital, Buenos Aires” (ARCHETTI, 2003, p. 11), o que tornou o país industrialmente avançado. Essa miscigenação de etnias fez com que o castelhano não fosse a única língua falada no país. O autor explica que Buenos Aires se tornou uma espécie de babel cultural, uma vez que o inglês passou a ser a língua do comércio e da indústria, e o francês, a da cultura, deixando o espanhol e o italiano para as vidas cotidianas.

Para Kerber (2013) a construção da identidade nacional argentina está relacionada ao processo político que o país teve durante anos. “Este processo político teve consequência sobre a identidade nacional, pois estes grupos populares tiveram, a partir de então, mais força para impor as representações de suas identidades como nacionais” (KERBER, 2013, p. 05).

Durante os conflitos de imigração e de política no país, o tango passou a ser um elemento que demarcara a identidade argentina, uma vez que este nasceu nos subúrbios de

Buenos Aires, segundo Archetti (2003). Martinez, Etchegaray e Molinari (2000) analisam e identificam o tango como um processo de miscigenação. O tango, nesse período, “deixou de ser uma expressão essencialmente instrumental para se tornar principalmente uma narrativa interpretada por uma pletera de cantores extraordinários” (ARCHETTI, 2003, p. 35). Kerber discorre sobre a argentinidade do tango:

Este debate sobre a “argentinidade” do tango poderia ser, em muito, desenvolvido, a partir do aporte teórico da nova história cultural, o qual nos permite a crítica à noção de autenticidade, bem como a visão de que existe um processo de construção, em que se manifestam relações de poder, dos símbolos de cada identidade (como o tango em relação à identidade nacional argentina). Neste sentido, não é simplesmente a constatação da origem de um estilo musical, o que o torna representação de uma identidade, mas o jogo de significação e de poder entre os desejos presentes no imaginário social.” (KERBER, 2013, p. 06).

O futebol, que antes era um esporte para elite, passa a ser uma paixão do povo argentino. Para Zucal (2007), a paixão pelo futebol permitiu não somente uma construção da identidade local, mas também da nacional. Para Archetti:

O futebol e o tango constituem os mundos populares de Buenos Aires de uma maneira inevitável: no futebol se misturam os prazeres estéticos e os afetos tradicionais de bairros enquanto que no tango os sentimentos e a sensualidade predominam. (ARCHETTI, 1995, p. 427).

A presença da cultura europeia durante o desenvolvimento do país refletiu de forma direta na construção da cultura argentina e na sua identidade nacional:

A vida urbana em Buenos Aires transformou-se rapidamente durante as duas primeiras décadas do século XX. Hotéis luxuosos, restaurantes, bistrôs, centenas de cafés, teatros e uma ópera famosa foram construídos por arquitetos europeus. Tal quadro levou a mudanças no uso das horas de lazer e produziu novos ambientes, exteriores ao mundo da privacidade e do lar. O aparecimento desses espaços criou condições novas para a participação pública e o divertimento, em um ambiente dominado pela vida cultural, pelos esportes e pelas preocupações sexuais. (ARCHETTI, 2003, p. 16).

Pode-se dizer, então, que argentinidade nada mais é do que “a verdade que define quem é argentino, o que é ser argentino, como é ser argentino e como se pode chegar a ser, em todos seus contrários.”. (FANLO, 2011, p. 06).

## 6. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISE

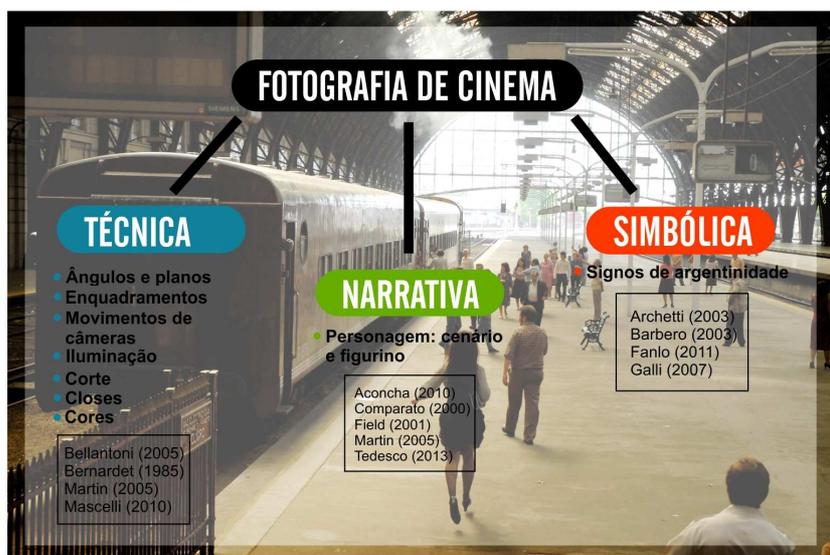
Esta análise teve como objeto de estudo o filme argentino *O Segredo dos Seus Olhos*, do diretor Juan Jose Campanella, com direção de fotografia de Félix Monti. A história se baseia em um assassinato que ocorreu há 25 anos, mas que demarcara a vida de Benjamín Espósito. Agora aposentado, Benjamin passa a dedicar sua vida a escrever um livro, a qual pretende contar, por meio de suas experiências, os acontecimentos que o ligaram a esse crime.

Ao buscar por respostas, Benjamín se confronta com seu amor do passado, Irene Menéndez Hastings, sua ex-chefe no Tribunal Penal.

Em relação à metodologia aplicada neste estudo, foi realizada uma análise fílmica. Sendo assim, foi feito um levantamento de dados e referências relacionadas ao tema. Quanto ao tipo de pesquisa, se define como qualitativa, uma vez que tem como caráter a descrição dos dados. Para a análise foram selecionadas três cenas que foram assistidas três vezes cada uma, logo descritas e analisadas segundo os objetivos do presente trabalho. O critério de seleção das cenas se deu por terem no mínimo um personagem presente e por conter um ou mais signos de argentinidade, como o figurino, arquitetura ou elementos presentes nos cenários. Para melhor compreensão do leitor, as cenas são representadas por imagens do filme (fotogramas).

Para a análise da fotografia do filme, Mascelli (2010), Martin (2005), e Bernardet (2006) serviram de base para a análise nos quesitos ângulos, planos e enquadramentos, corte, closes, movimentos de câmeras, iluminação e cores. Para analisar a narrativa, envolvendo o cenário e o figurino em que o personagem se encontra, os autores Comparato (2000), Field (2001), e Martin (2005) foram fundamentais. Quanto a questão simbólica das cenas em que estão presentes os signos de argentinidade foram utilizados os autores Archetti (2003), Martin-Barbero (2003), e Kerber (2013).

A partir disso, criou-se uma imagem com todos esses elementos citados para melhor visualização sobre a análise do estudo:



ELEMENTOS ANALISADOS NO FILME  
FONTE: OS AUTORES

A primeira cena analisada inicia com um Plano Geral do bar. A iluminação quente no ambiente reflete no aumento do contraste das cores tanto dos objetos quanto das roupas dos

personagens e figurantes. Pablo Sandoval está sentado em uma mesa lendo as cartas que ele e Benjamín roubaram da casa da mãe do suspeito que procuram. Nesse mesmo momento, mostra-se de costas Benjamín entrando no bar. Ele para por um instante, observa o ambiente até avistar Pablo. No momento em que Benjamín vai ao encontro a mesa de Pablo, o *take* muda e mostra Benjamín de frente para a câmera em um Plano Americano (MASCELLI, 2010).



FOTOGRAMAS DO FILME ANALISADO

FONTE: BLU-RAY DO FILME *O SEGREDO DOS SEUS OLHOS*

Durante a cena, a pouca iluminação no ambiente e a presença de cores escuras como preto, cinza e bordô no figurino dos personagens, retratam a fotografia cinematográfica sendo trabalhada de forma dramatizada, conforme Tedesco (2013). Os figurinos dos personagens caracterizam uma Argentina que seguia as tendências europeias (ACONCHA, 2010). A conversa entre os dois personagens é representada a partir de planos Primeiro Plano *Overshoulder*, os quais são alternados de um personagem para outro. Conseqüentemente, a iluminação favorece o personagem em cena, dando a ele um melhor posicionamento (MASCELLI, 2010).

Pablo pega as cartas da mesa e pede para que Benjamín o acompanhe até o balcão do bar onde estão três senhores bebendo. Nesse momento, o plano dominante é o Plano Médio, sendo filmados acima do joelho ou logo abaixo da cintura, conforme Mascelli (2010). No balcão notam-se a presença aperitivos, dentre eles estão o *sándwich de miga* (sanduíche feito com camadas finas da miga do pão) e a famosa *picada* (no Brasil, pode ser traduzido como prato de frios). Esses aperitivos demarcam a nacionalidade argentina (MANZONI, 2012). Porém, aparecem como um mero detalhe no cenário em si, não sendo explorados por meio de *close-ups*. Entretanto, são possíveis de serem identificados devido à iluminação quente que lhes dão um singelo destaque.



FOTOGRAMAS DO FILME ANALISADO

FONTE: BLU-RAY DO FILME *O SEGREDO DOS SEUS OLHOS*

A segunda cena inicia com um Grande Plano Geral da cidade iluminada, na qual é possível ver o Estádio Huracán. O estádio aparece em contraste com a cidade, visto que a iluminação da cena modela os tons negros e brancos (MARTIN, 2005). A câmera, por um ângulo plongée, se movimenta em direção ao campo do estádio e acompanha o jogador do Racing driblar o adversário, passar a bola para o companheiro que repassa a bola para outro, que chuta a bola para o gol mas ela bate na trave. O ângulo plongée é utilizado quando se tem a necessidade de mostrar ações que ocorrem em profundidade (MASCELLI, 2010). A câmera, que antes focava para o gol, sobe em direção à arquibancada.

Os closes utilizados nessa cena são os mesmos utilizados na cena anterior, sobre o ombro, conforme Mascelli (2010). No enquadramento utilizado na parte em que Benjamín e Pablo avistam Isidoro Gómez na arquibancada do estádio, é possível perceber que Gómez está à direita. Para Mascelli (2010), o ator, objeto ou ação mais importante deve ser posicionado à direita. Além desse destaque na cena, o amarelo nos trajes de Gómez fica em evidência, fazendo um comparativo com a representação da cor amarela em semáforos, sendo esta a de aviso, segundo Bellantoni (2005).

A “argentinidade” nessa cena fica aparente ao tratar como tema o futebol. Para Ruffino (1999), o futebol argentino tornou-se um elemento identificatório do povo, além de fazê-lo se sentirem iguais por meio do futebol. Desde o início da cena, com o grande plano geral do estádio até a câmera ir ao encontro dos dois personagens que estão na arquibancada do estádio, o plano é caracterizado como Plano-sequência, que tem como característica a impressão da realidade (AUMONT, 1993). Entretanto, quando Pablo e Benjamín iniciam uma conversa desde a arquibancada do estádio, o plano passa a ser um Plano sem Corte.



FOTOGRAMAS DO FILME ANALISADO

FONTE: BLU-RAY DO FILME *O SEGREDO DOS SEUS OLHOS*

A terceira cena analisada é a que aproxima e destaca o relacionamento entre Benjamín Espósito e Irene Hastings. Durante a conversa entre os dois, closes são empregados para evidenciar as expressões e a troca de olhares entre os personagens, além de cortes contínuos que fluem de um plano para outro. Outros planos explorados pelo diretor de fotografia na cena são os planos médios. Para Mascelli (2010), os planos médios posicionam o público a uma distância média após a cena ter sido preparada por um plano geral. O

vermelho presente na roupa de Irene reforça o poder e força que a personagem tem na história, conforme Bellantoni (2005).

Essa cena se difere das demais no que diz respeito a iluminação. Neste caso, a iluminação quente foi essencial para definir e moldar os contornos e planos dos objetos, e também para criar a impressão de profundidade espacial, conforme Martin (2005), no caso, do ambiente gigantesco em que os dois atores contracenam.

O ambiente, além de servir de cenário para os personagens, é também um signo de argentinidade. A arquitetura argentina teve demasiada influência dos europeus, devido a massiva imigração por parte dos italianos na capital de Buenos Aires, segundo Galli (2007). Sendo assim, a arquitetura é um elemento que define quem é argentino e o que é ser argentino, conforme aponta Fanlo (2011).

Para uma melhor visualização dos elementos analisados em cada cena, teceu-se o quadro-resumo, exposto a seguir:

CENAS	TÉCNICA	NARRATIVA	SIMBÓLICA
<b>Cena 1</b>	<p>Maior parte é representada por Plano Médio e Primeiro Plano <i>Overshoulder</i>. Predominância da luz quente. Ângulos Planos e Contra-Plongées são destaques na Cena 1. Corte de Continuidade. Predominância das cores preta, branca e cinza.</p>	<p>Pablo Sandoval como o principal da ação. Figurinos: terno, calça social, camisa, gravata e suéter. Todos os personagens vestidos na mesma linha social fazendo parte do mesmo ambiente.</p>	<p>Tem-se como signos de argentinidade: <i>sifón</i> (garrafão de água com gás), <i>sándwich de miga</i> (sanduíche), <i>picada</i> (aperitivos).</p>
<b>Cena 2</b>	<p>Inicia com um Plano-sequência e alterna para um Plano Sem Corte. Alternância da luz fria (dos refletores do estádio) para a luz quente (do interior do estádio). Ângulos: plongée, contra-plongée e ângulo plano. Domínio das cores: cinza, bege, branco e preto.</p>	<p>Benjamín e Pablo como principais da ação. Figurinos: terno, calça social, camisa, gravata e jaqueta.</p>	<p>Futebol e o time Racing Club de Avellaneda como signos de argentinidade.</p>
<b>Cena 3</b>	<p>Predominância de Primeiro Plano <i>Overshoulder</i> e Primeiríssimo Plano. Luz quente e dura. Corte de Continuidade. Predomínio das cores: preto, branco, vermelho e bege.</p>	<p>Benjamín e Irene comandam a cena. Figurinos: terno, calça social, camisa, gravata, saia e suéter. Condizentes com o cargo que ambos os personagens exercem e também com a época em que a história se passa.</p>	<p>A arquitetura e decoração do ambiente interno do Tribunal Penal vinda por influência dos europeus mas que faz parte da cultura do país, sendo um componente da identidade argentina.</p>

QUADRO-RESUMO DA ANÁLISE  
FONTE: OS AUTORES

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir deste estudo pode-se compreender que o diretor de fotografia escolhe com atenção o uso dos planos e enquadramentos com o objetivo de atingir um certo propósito. Tem-se como exemplo o Primeiro Plano *Overshoulder*, que foi o plano mais explorado em momentos de diálogos entre dois personagens. Pode ser esta uma característica que diferencia os filmes do “novo” cinema argentino dos de outros países.

Nas três cenas os estilos de figurino não variam. Benjamín aparece sempre de terno social acompanhado de gravata, exceto na Cena 2, em que o personagem aparece sem gravata, provavelmente para se adequar ao ambiente em que se encontrava. O que varia em seu traje são a alternância de preto para cinza.

Os signos de argentinidade presentes nas cenas são de extrema importância para o filme. São esses signos que reafirmam a identidade argentina e fazem com que o espectador se identifique não só com a história, mas também com os elementos que compõem o cenário em si. Isso evidencia e exemplifica a cultura de uma nação representada por meio da comunicação audiovisual.

Estudar a fotografia de cinema, independente da nacionalidade do filme, é entender como funciona o trabalho do diretor de fotografia, como ele cria e recria as cenas de modo a pensar sempre em como o espectador receberá a mensagem. Além disso, é uma forma de entender como a comunicação audiovisual se desenvolve e se adapta ao público. Sendo assim, sugere-se a análise da fotografia de outros filmes que compreendem o novo cinema argentino, sendo eles: *Medianeras* (2011), de Gustavo Taretto ou *Un Cuento Chino* (2011), de Sebastián Borensztein.

## REFERÊNCIAS

ACONCHA, D. C. D. **Pueblos originários y moda porteña: variaciones sobre una relación productiva**. 2010. Investigación en Diseño y Comunicación II. Disponível em: <[http://www.palermo.edu/dyc/maestria\\_diseño/pdf/tesis.completas/70%20Aconcha.pdf](http://www.palermo.edu/dyc/maestria_diseño/pdf/tesis.completas/70%20Aconcha.pdf)> Acesso em 28 set. 2014.

ANDRÉ, M. C. El compromiso cinematográfico de Carmen Guarini. In. RANGIL, Viviana. **El cine argentino de hoy: entre el arte y la política**. Buenos Aires: Biblos, 2007. p. 41-52.

ARAÚJO, L. C. **O “novo” cinema argentino**. Disponível em: <<http://www.teoriaedebate.org.br/materias/cultura/o-novo-cinema-argentino?page=0,1>>. 2003, acesso em 11 de ago. 2014.

ARCHETTI, E. P. O “gaucho”, o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. **Mana**. Ed. 9, v.1, 2003. p. 9-29.

\_\_\_\_\_. **Estilo y virtudes masculinas en El Gráfico: la creación del imaginario del fútbol argentino**. Buenos Aires: DESARROLLO ECONOMICO - REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES, vol.35, n.139, out/dez, 1995. p.419-442.

AUMOUNT, J. **A imagem**. São Paulo: Papirus, 1993.

AUMOUNT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.

BELLANTONI, P. **If it's purple, someone's gonna die : the power of color in visual storytelling for film.** 1st American pbk. Ed: 2005.

BERNARDET, J. **O que é cinema.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

BILHARINHO, G. **Cem anos de cinema.** Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1996.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FANLO, L. G. La argentinidad: un marco interpretativo. **Polis – Revista Latinoamericana.** n. 29, 2011, p. 01-14.

FIELD, S. **Manual do roteiro.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GALLI, A. P. **Las inmigraciones italianas y su aporte técnico-ornamental a la arquitectura argentina.** Jul. 2007. Disponível em: <[http://www.ub.edu.ar/investigaciones/tesinas/274\\_galli.pdf](http://www.ub.edu.ar/investigaciones/tesinas/274_galli.pdf)> Acesso em 03 out. 2014.

GAMARRA, M. Indústria do Cinema na Argentina: História, produção e distribuição. In.: **Anais... XXXI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO.** Natal/RN, 2008, p.1-11.

GETINO, O. **Cine argentino:** entre lo posible y lo deseable. Buenos Aires: Ciccus, 1998.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro. DP&A, 2002.

HUNT, R. E.; MARLAND, J.; RAWLE, S. **A linguagem cinematográfica.** Porto Alegre: Bookman, 2013.

KERBER, A. **O tango e a identidade nacional argentina:** possibilidades de pesquisa a partir da obra musical e fílmica de Libertad Lamarque. Natal: Ampuh, 2013.

MANZONI, C. **La picada en la Argentina es más nacional que nunca.** Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/1474555-la-picada-en-la-argentina-es-mas-nacional-que-nunca>>. 20 mai 2012. Acesso em 6 out. 2014.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica.** Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTIN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2003.

MARTINEZ, R. L.; ETCHEGARAY, N. P.; MOLINARI, A. **De la Vigüela al Fueye:** las expresiones culturales argentinas que conducen al tango. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

MASCELLI, J. V. **Os 5 c's da cinematografia:** técnicas de filmagem. São Paulo: Summus, 2010.

NEVELEFF, J. **Mar del Plata: 100 años de cine (1908-2008)**. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

RAMOS, E. A linguagem cinematográfica. In: **Caderno do cinema do professor: Dois**. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo: 2009.

RANGIL, V. **El cine argentino de hoy: entre el arte y la política**. 1 ed. Buenos Aires: Biblos, 2007.

RUFFINO, M. Identidad social y el fenómeno del fútbol. **Thémata**. n. 23, 1999, p. 223-227.

SANTOS, C. C. **O cinema como agente construtor da identidade cultural**. São Cristóvão, 2009.

SEIXAS, R. **Identidade cultural da América Latina: conflitos culturais, globais e mediação simbólica**. São Paulo, 2008.

SCHUMANN, P. **Historia del cine latino-americano**. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.

TEDESCO, M. C. **O fotógrafo, a atriz: marcas de gênero presentes nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2013.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

YANAKIEW, M. **Chineses avançam no mercado interno da Argentina e competem com redes de hipermercados**. Agência Brasil, 28 fev. 2012. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2012-02-28/chineses-avancam-no-mercado-interno-da-argentina-e-competem-com-redes-de-hipermercados>>. Acesso em 12 ago. 2014.

ZUCAL, J. G. Entre identidades nacionales y locales: Los simpatizantes de um club de fútbol argentino ante los avatares de su selección nacional. **Papeles del Ceic**. Vol. 2007/2, set. 2007, p. 1-14.