



**Produção de *Suspense* nos *Thrillers* do Cinema Americano (1940-1980) –  
Formas e Métodos de Montagem**

---

---

---

---

**Cinema e Audiovisual, 2015/2016**

---

---

---

---

---

---

---

---

*Francisca Alves Moreira Gomes de Almeida*

---



---

---

---



## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, o professor Doutor Carlos Ruiz, por todo o apoio na elaboração deste trabalho, assim como em todas as fases de produção do projecto final.

A todos os professores que desde cedo me acompanharam e foram imprescindíveis no meu processo de aprendizagem.

Ao Tiago Monteiro e ao Armando Freitas pelo incentivo e pelo incansável apoio técnico na pós-produção do projecto final.

Aos meus colegas, pela partilha pelo gosto do cinema e pela interajuda na produção, na rodagem e na pós-produção do projecto final.

À minha família e a todos os meus amigos pelo incentivo e pelo apoio incondicional.

## Resumo

A dissertação tem como tema a “Produção de *Suspense* nos *Thrillers* do Cinema Americano (1940-1980) – Formas e Métodos de Montagem”.

O objectivo central da dissertação é a montagem cinematográfica, sendo explorada as melhores formas e métodos de montagem dos realizadores no contexto do Cinema Americano, de forma a produzirem *suspense* nos seus filmes.

No contexto do tema apurado, serão analisados filmes e processos de montagem de realizadores que marcaram os *thrillers* do Cinema Americano: Alfred Hitchcock, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Michael Curtiz, Orson Welles e Stanley Kubrick.

Através dos métodos de montagem paralela, montagem através do ponto de vista, *pacing* (ritmo) e *jump cut*, serão analisadas cenas dos seguintes filmes: *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock), *Taxi Driver* (1976, Martin Scorsese), *The Conversation* (1974, Francis Ford Coppola), *The Shining* (1980, Stanley Kubrick) e *Touch Of Evil* (1958, Orson Welles).

A metodologia deste trabalho assenta na consulta de artigos científicos e livros relacionados com o tema e na visualização e na análise de filmes.

Para investigar as melhores formas e métodos de montagem, serão explorados alguns livros de edição como *Cutting Rhythms: Shaping The Film Edit* (2006) de Karen Pearlman e *A Estética da Montagem* (2010) de Vicent Amiel. Pesquisando o cinema americano e os respectivos realizadores, serão utilizados alguns livros como *American Cinema Of The 1960s: Themes and Variations* (2008) de Barry Keith Grant; *American Cinema Of The 1970s: Themes and Variations* (2007) de Lester D. Friedman; *American Cinema Of The 1980s: Themes and Variations* (2007) de Alexander Wolker; *Stanley Kubrick Directs* (1972) de Alexander Walker; *Hitchcock* (1985) de François Truffaut; *Thrillers: Genres In American Cinema* (1999), de Martin Rubin; *A Cinema Of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Altman* (1988) de Robert Phillip Kolker; *A Companion To Martin Scorsese* (2014), de Aaron Baker; *The Francis Ford Coppola Encyclopedia* (2010) de James Welsh, entre outros.

## **Abstract**

This dissertation is named "Produção de *Suspense* nos *Thrillers* do Cinema Americano (1940-1980) – Formas e Métodos de Montagem".

The main subject of the dissertation is the cinematographic montage, in which are explored the best ways and methods of montage of the directors in the American Cinema context, in order to produce suspense in their movies.

In the context of the theme under study, they will be analysed movies and processes of montage of directors that marked the thrillers of the American Cinema: Alfred Hitchcock, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Michael Curtiz, Orson Welles e Stanley Kubrick.

Through the methods of parallel montage, montage through the point of view, pacing (rhythm) and jump cut, will be analyzed scenes of the following movies: *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock), *Taxi Driver* (1976, Martin Scorsese), *The Conversation* (1974, Francis Ford Coppola), *The Shining* (1980, Stanley Kubrick) and *Touch Of Evil* (1958, Orson Welles).

The methodology of this work is based on the research of scientific articles and books related with the subject of the dissertation and in the visualization and movie analysis.

To explore the best ways and methods of montage, it will be explored some editing books like "*Cutting Rhythms: Shaping The Film Edit*" (2006) from Karen Pearlman and "*A Estética da Montagem*" (2010) from Vicent Amiel. Searching the american cinema and its filmmakers it will be used some books like "*American Cinema Of The 1960s: Themes and Variations*" (2008) from Barry Keith Grant; "*American Cinema Of The 1970s: Themes and Variations*" (2007) from Lester D. Friedman; "*American Cinema Of The 1980s: Themes and Variations*" (2007) from Alexander Wolker; "*Stanley Kubrick Directs*" (1972) from Alexander Walker; "*Hitchcock*" (1985) from François Truffaut; "*Thrillers: Genres In American Cinema*" (1999), from Martin Rubin; "*A Cinema Of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Altman*" (1988) from Robert Phillip Kolker; "*A Companion To Martin Scorsese*" (2014), from Aaron Baker; "*The Francis Ford Coppola Encyclopedia*" (2010) from James Welsh, among others.

## Glossário

**Antagonista** – Personagem que representa a oposição contra o qual o protagonista tem de lutar.

**Art-House** – Estilo de filme independente com conteúdos e estilos que apresentam a visão artística pessoal dos cineastas.

**Blockbuster** – Rede de lojas de aluguer de filmes e videojogos; termo utilizado para caracterizar um filme de grande sucesso comercial.

**Cinetógrafo** – Aparelho que permite o registo de imagens animadas, inventado por Thomas Edison em 1888.

**Cinetoscópio** – Instrumento de projecção interna de filmes, inventado por William Kennedy Laurie Dickson em 1891.

**Close-up** – Plano de filmagem de enquadramento fechado, muito utilizado para imagens de rosto.

**Dissolve** – Efeito de transição suave entre dois planos.

**Frames** – Imagens fixas que no seu conjunto produzem a ilusão de movimento.

**Low-key lightning** – Estilo de iluminação muito baixa que realça os contornos das personagens/objectos.

**Mise en scene** – Expressão francesa que está associada ao cenário, aos adereços e aos figurinos do espaço a ser filmado.

**Neo-Noir** – Estilo de filme contemporâneo que engloba vários elementos estéticos e temáticos provenientes do filme noir.

**Soundtrack** – Música utilizada para acompanhar uma cena específica de um filme.

**Split-screen** – Método de divisão de ecrã que permite a visualização de várias imagens/cenas ao mesmo tempo.

**Voz-off** – Técnica de produção de voz muito utilizada no cinema por personagens que contam ou narram uma história.

## Índice de Conteúdos

<b>Lista de Imagens.....</b>	<b>12</b>
<b>1. Introdução .....</b>	<b>14</b>
1.1. Apresentação do tema de investigação e do projeto final que lhe diz respeito ....	14
1.2. Apresentação da problemática .....	14
1.3. Metodologia utilizada para a investigação .....	14
1.4. Descrição da estrutura da dissertação .....	15
<b>2. O Suspense no Cinema Americano .....</b>	<b>16</b>
2.1. Percurso histórico (1940-1980) .....	16
2.2. O <i>Suspense</i> enquanto estratégia essencial das narrativas: Thriller, Film Noir e Terror.....	21
2.3. Formas e métodos de montagem no Cinema Americano (1940-1980).....	28
2.3.1. A montagem.....	28
2.3.2. Técnicas de montagem na produção de <i>Suspense</i> .....	34
2.3.2.1. Montagem paralela.....	34
2.3.2.2. Montagem através do ponto de vista .....	47
2.3.2.3. <i>Pacing</i> (ritmo).....	63
2.3.2.4. <i>Jump Cut</i> .....	70
2.3.3. A influência sonora na produção de <i>suspense</i> .....	74
2.4. Conclusão.....	82
<b>3. Análise do Projeto Final no Âmbito do Objecto da Investigação.....</b>	<b>83</b>
3.1. Introdução do projecto final .....	83
3.2. Produção do Projecto .....	84
3.3. Análise e ligação do projecto “Insónia” ao projecto de investigação.....	86
<b>4. Conclusão .....</b>	<b>90</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>92</b>
<b>Webgrafia.....</b>	<b>94</b>
<b>Filmografia.....</b>	<b>97</b>
<b>ANEXO A: DVD Projecto Final “Insónia” .....</b>	<b>98</b>

## Lista de Imagens

- Imagem 1 - Dois momentos do documentário “La Sortie de l’usine Lumière à Lyon (1895), dos irmãos Lumière
- Imagem 2 – Exterior de uma das lojas “Blockbuster”
- Imagem 3 – “Spook Tale” (1895), um stop-motion dos Irmãos Lumière
- Imagem 4 – “Le Manoir du Diable” (1886), de George Méliés
- Imagem 5 – “Stranger On the Third Floor” (1940), de Boris Ingster
- Imagem 6 – O corte através do piscar dos olhos
- Imagem 7 – Cena inicial do filme “Touch Of Evil” (1958), de Orson Welles
- Imagem 8 – Orson Welles em 1930 na rádio CBS
- Imagem 9 – Cruzamento de personagens no filme “Touch Of Evil”, de Orson Welles
- Imagem 10 – Sequência de montagem paralela em “Touch Of Evil”
- Imagem 11 – Utilização do efeito “Dissolve” com finalidade de criar uma transição espacial
- Imagem 12 – Alfred Hitchcock
- Imagem 13 – Marion Crane, interpretada por Janet Leigh, em “Psycho”
- Imagem 14 – Montagem paralela em “Psycho” (1960), de Alfred Hitchcock
- Imagem 15 – Stanley Kubrick
- Imagem 16 – “The Shining”, de Stanley Kubrick
- Imagem 17 – Primeiro exemplo de montagem paralela em “The Shining”
- Imagem 18 – Segundo exemplo de montagem paralela em “The Shining”
- Imagem 19 – Martin Scorsese
- Imagem 20 – Robert De Niro no papel de Travis em “Taxi Driver” (1976), de Martin Scorsese
- Imagem 21 – Primeiro exemplo de montagem através do ponto de vista em “Taxi Driver”
- Imagem 22 – Segundo exemplo de montagem através do ponto de vista em “Taxi Driver”
- Imagem 23 – Primeiro exemplo de montagem através do ponto de vista em “Psycho”
- Imagem 24 – Segundo exemplo de montagem através do ponto de vista em “Psycho”
- Imagem 25 – Terceiro exemplo de montagem através do ponto de vista em “Psycho”
- Imagem 26 – Francis Ford Coppola
- Imagem 27 - Primeiro exemplo de montagem através do ponto de vista em “The Conversation”

Imagem 28 – Segundo exemplo de montagem através do ponto de vista em “The Conversation”

Imagem 29 – Primeiro exemplo de montagem através do ponto de vista em “The Shining”

Imagem 30 – Segundo exemplo de montagem através do ponto de vista em “The Shining”

Imagem 31 – Terceiro exemplo de montagem através do ponto de vista em “The Shining”

Imagem 32 – Danny em “The Shining”

Imagem 33 – Exemplo de uma sequência de *pacing* rápido. Fonte “Communication & Multimedia Technology”, de Dale Andrews

Imagem 34 - Exemplo de uma sequência de *pacing* lento. Fonte “Communication & Multimedia Technology”, de Dale Andrews

Imagem 35 – Exemplo de *pacing* lento em “Psycho”

Imagem 36 – Exemplo de *pacing* rápido em “Psycho”

Imagem 37 – *Pacing* rápido em “Psycho”

Imagem 38 – Exemplo de alteração gradual no ritmo do filme “The Conversation”, de Francis Ford Coppola

Imagem 39 – Exemplo de alteração rítmica no filme “The Conversation”

Imagem 40 – *Pacing* lento em “The Shining”

Imagem 41 – *Pacing* rápido em “The Shining”

Imagem 42 – Jump cut em “À bout de Souffle”, de Jean-Luc Godard

Imagem 43 – Jump cut em “Psycho”

Imagem 44 – Jump cut em “Taxi Driver”

Imagem 45 – Demonstração do Vitaphone em 1926

Imagem 46 – A influência sonora em “Psycho”

Imagem 47 – A influência sonora em “Taxi Driver”

Imagem 48 – A influência sonora em “Touch Of Evil”

Imagem 49 – A influência sonora em “The Shining”

Imagem 50 – A influência sonora em “The Conversation”

Imagem 51 – Planos iniciais de “Insónia”

Imagem 52 – Primeiro exemplo de montagem através do ponto de vista em “Insónia”

Imagem 53 – Segundo exemplo de montagem através do ponto de vista em “Insónia”

Imagem 54 – *Pacing* rápido em “Insónia”

Imagem 55 – Primeiro exemplo de montagem paralela em “Insónia”

Imagem 56 – Segundo exemplo de montagem paralela em “Insónia”

## **1. Introdução**

### **1.1. Apresentação do tema de investigação e do projeto final que lhe diz respeito**

O tema de investigação da dissertação é a “Produção de *Suspense* nos *Thrillers* do Cinema Americano (1940-1980) – Formas e Métodos de Montagem”. Ao longo deste trabalho serão apresentadas as melhores formas e métodos de montagem atuais e do Cinema Americano, assim como a melhor forma de produzir *suspense*.

Paralelamente à elaboração da dissertação, há a apresentação do projecto final “Insónia”, assim como uma análise e a ligação do projecto final ao âmbito do projecto de investigação.

### **1.2. Apresentação da problemática**

A dissertação centra-se na montagem cinematográfica, onde são exploradas as melhores formas e métodos de montagem no Cinema Americano.

Serão analisados cenas de filmes de realizadores que marcaram os *thrillers* do Cinema Americano entre a década de 1940 e a década de 1980: Alfred Hitchcock, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Michael Curtiz, Orson Welles e Stanley Kubrick.

De forma a descobrir as melhores técnicas e os melhores métodos de montagem que se devem aplicar e que eram aplicadas naquela época, serão analisados os seguintes filmes: *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock), *Taxi Driver* (1976, Martin Scorsese), *The Conversation* (1974, Francis Ford Coppola), *The Shining* (1980, Stanley Kubrick) e *Touch Of Evil* (1958, Orson Welles).

### **1.3. Metodologia utilizada para a investigação**

Para um melhor desenvolvimento na análise dos filmes e dos respectivos realizadores, os filmes anteriormente mencionados serão visionados em diversas ocasiões, assim como serão consultados vários artigos científicos e livros relacionados com o tema em questão.

#### 1.4. Descrição da estrutura da dissertação

A dissertação inicia-se com o percurso histórico na história do cinema americano entre os anos de 1940 e 1980, a uma abordagem do *suspense* em três estilos de narrativas distintas (*thriller*, *film noir* e terror). Segue-se um subcapítulo dedicado à montagem e aos métodos mais frequentes na criação de *suspense* nos *thrillers* como: montagem paralela, montagem através do ponto de vista, *pacing* (ritmo) e *jump cut*. Posteriormente, é abordada a influência da sonora na produção de *suspense*. Este capítulo é finalizado com uma conclusão geral.

O último capítulo é dedicado à análise do projecto final e é apresentada a sua ligação com o projecto de investigação. O projecto final elaborado é a curta-metragem "Insónia", realizada por Bernardo Pinto e produzido por Isa Reis. Inicialmente há uma introdução ao projecto, seguindo-se a apresentação da fase de produção e a análise e a ligação do projecto final ao âmbito do projecto de investigação.

É apresentada uma conclusão geral do projecto de investigação da dissertação, assim como a webgrafia e bibliografia utilizadas.

## 2. O Suspense no Cinema Americano

### 2.1. Percurso histórico (1940-1980)

O cinema é uma arte e uma indústria de filmes caracterizada pela representação de uma série de imagens estáticas (fotogramas) que desencadeiam uma sensação de movimento. Essa representação só seria possível através do uso do cinematógrafo, um aparelho inventado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière. A palavra cinema provém da criação desse aparelho, o qual constitui um marco importante na história do cinema.

Em 1876, o fotógrafo Eadweard Muybridge colocou doze câmaras fotográficas e depois colocou vinte e quatro ao longo de um hipódromo, no qual conseguiu captar várias fotografias da passagem de um cavalo. Através da utilização de um *zoopraxinoscópio* (aparelho que exibia as fotografias animadas), o movimento das fotografias era decomposto, criando a ilusão de movimento.

Em 1891, Thomas Edison inventou o cinetógrafo e o cinetoscópio (um óculo dentro de uma caixa de madeira). O primeiro permitia o registo das imagens e o segundo, reproduzia-as. Baseado nesta última invenção, os irmãos Auguste e Louis Lumière inventaram o cinematógrafo, uma evolução do aparelho de Edison.

A primeira sessão pública do cinematógrafo foi em França, estreando-se com a projecção do documentário *“La Sortie de l'usine Lumière à Lyon”* (1895). Com apenas 46 segundos, o documentário continha um único plano contínuo à porta da fábrica Lumière, retratando a saída dos trabalhadores ao fim de um dia de trabalho. No total foram exibidos dez filmes.



Imagem 1 - Dois momentos do documentário *“La Sortie de l'usine Lumière à Lyon”* (1895), dos irmãos Lumière

“Ninguém sabe quem é que teve inicialmente a ideia de criar imagens em movimento e ninguém pode reivindicar ter inventado os meios de gravação ou de divulgação. Muito antes de Louis e Auguste Lumière garantirem o seu lugar na história do cinema, escritores, cientistas e empreendedores ficaram intrigados pelo potencial artístico e comercial de imagens que apareceram para replicar a vida do entretenimento e da edificação de clientes.

No entanto, nenhum dos responsáveis desses dispositivos como lanternas mágicas e brinquedos ópticos ou noções como a persistência da visão, poderiam ter previsto que os filmes se iriam tornar na forma de arte significativa mais acessível, popular e indiscutivelmente a mais social, política e cultural de todas.”<sup>1</sup>

No início do século XX aconteceu a primeira produção cinematográfica de um filme que viria a ser um género americano transcendente. Servindo como modelo inicial dos filmes de acção, em 1903 Edwin S. Porter realizou “*The Great Train Robbery*”. Um filme com catorze cenas, o primeiro a adquirir filmagens em exteriores e em mais do que um local e, ainda, a dar uso à montagem através da inserção de cortes, permitindo vários momentos a acontecerem paralelamente. Ainda na mesma altura, a indústria cinematográfica começou a dar frutos e surgiram grandes géneros como o *western*, o musical, a comédia e o policial.

A década de 30 ficou marcada pela utilização sonora nos filmes e pela popularização de dois géneros (*Gangster* e *Western*) e pelo surgimento dos filmes de terror. Na passagem para a época de 40, foi criado outro género: o melodrama.

Com um estilo muito próprio, o *film noir* desenvolveu-se durante e após a Segunda Guerra Mundial (década de 40). Esse estilo pretendia realçar a forma como *Hollywood* enfrentou os periodos de guerra e pós-guerra.

---

<sup>1</sup> PARKINSON, David. *100 Ideas That Changed Film*. Laurence King Publishing – London, 2012, p.6.

“Nobody knows who first had the idea of creating moving pictures and no one person can lay claim to having invented the means of recording or disseminating them. Long before Louis and Auguste Lumière secured their place in film history, writers, scientists and entrepreneurs had been intrigued by the artistic and comercial potential of images that appeared to replicate life for the entertainment and edification of paying customers. However, none of those responsible for such devices as magic lanterns and optical toys or notions like persistence of vision could have foreseen that the movies would become the most acessible, popular and arguably the most socially, politically and culturally significant art form of them all.”

O ano de 1941 foi assinalado pela revolução da estética cinematográfica a cargo de Orson Welles, com o seu filme “*Citizen Kane*”. Welles revolucionou através da criação de uma narrativa cronológica, de um enredo não-linear e da profundidade de campo.

A década de 50 foi considerada como a mais importante do cinema americano e mundial. Foi nesta fase que David Wark Griffith explorou a indústria cinematográfica de *Hollywood*, surgindo como novas ideias de contar histórias através de novos recursos de montagem, como a montagem paralela. Alfred Hitchcock marcou a década de 50 através da realização de alguns que viriam a ser os seus melhores filmes de *suspense*, entre eles o icónico “*Rear Window*” (1954).

A década posterior foi marcada pelas mudanças sociais e pela popularidade dos filmes musicais produzidos nesse período:

“A década de 1960 foi uma década em que, como Bob Dylan sabia, “Os tempos estão a mudar” (1964). Chamando a nossa atenção na sua música para as mudanças sociais momentâneas que ocorreram na época “A ordem está a enfraquecer rapidamente”, Dylan alertou os ouvintes de que, inundado nesta mudança radical, “é melhor começares a nadar ou vais afundar como uma pedra”.<sup>2</sup>”

A introdução da violência no cinema surgiu nesta década através da realização de um dos melhores filmes de sempre, “*Psycho*” (1960), de Alfred Hitchcock.

Nos anos 70 começaram a surgir novas ideias e o cinema americano começava a crescer. Os filmes cada vez mais surpreendiam e alcançavam o sucesso, sendo que os que mais se destacavam eram designados por *Blockbusters*:

---

<sup>2</sup> GRANT, Barry Keith. *American Cinema of the 1960s: Themes and Variations*. Rutgers University Press - New Brunswick, 2008, p.2.

“The 1960s was a decade in which, as Bob Dylan knew, “The Times They Are a-Changin’” (1964). Drawing our attention in his song to the momentous social changes taking place at the time (“The order is rapidly fadin’”), Dylan warned listeners that, awash in this sea-change, “you better start swimmin’ or you’ll sink like a stone.”

“Uma coisa de grande poder ou tamanho, em particular um filme, um livro ou outro produto que é um grande sucesso comercial.”<sup>3</sup>

Após o sucesso de dois grandes filmes que marcaram a década de 70, “*Jaws*” (Steven Spielberg, 1975) e “*Star Wars*” (George Lucas, 1977), David P. Cook fundou o icônico “*Blockbuster*”, uma rede de lojas sediadas em vários pontos do país que comercializavam os filmes de maior sucesso. A primeira loja foi inaugurada em 1985, em Dallas.

Apesar do seu sucesso, “*Blockbuster*” revolucionou também a década de 80, principalmente por ter causado algumas implicações negativas no cinema. Segundo David Parkinson, autor do livro “*100 Ideas That Changed Film*”, o “*Blockbuster*”:

“Tem promovido várias características marcantes, mas muitas pessoas lamentam a crescente dependência das ideias de propriedades pré-venda, de histórias de alto conceito, efeitos especiais, colocação de produtos, merchandising, remakes e sequelas. Outros culpam o blockbuster de reduzirem o cinema na procura de um público jovem.”<sup>4</sup>



Imagem 2 - Exterior de uma das lojas "Blockbuster"

<sup>3</sup> DICTIONARY, Oxford English. “*Definition of blockbuster in English*”, disponível em <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/blockbuster>. Acedido a 18 de Março de 2016.

“*A thing of great power or size, in particular a film, book, or other product that is a great commercial success.*”

<sup>4</sup> PARKINSON, David. *100 Ideas That Changed Film*. Laurence King Publishing – London, 2012, p.181.

“*It has fostered several landmark features, yet many lament the mainstream’s growing reliance on pre-sold properties, high-concept storylines, special effects, product placement, merchandising, remakes and sequels. Others blame the blockbuster for dumbing down cinema in the pursuit of a juvenile audience.*”

Apesar do cinema americano ter ganho diversas particularidades no decorrer das décadas anteriormente referidas, o mesmo também possibilitou a criação de diversos géneros cinematográficos.

## 2.2. O *Suspense* enquanto estratégia essencial das narrativas: Thriller, Film Noir e Terror

Um género cinematográfico caracteriza um filme através das emoções/sensações que o mesmo irá causar no espectador. Cada filme é categorizado num género ou num subgénero, sendo que há situações em que o mesmo filme poderá ter mais do que um género, como por exemplo a comédia romântica (géneros: comédia + romance).

O *Thriller*, ou o *suspense*, é um género cinematográfico que está facilmente ligado a outros géneros (como o horror e o crime). De acordo com o *Oxford English Dictionary* da *Oxford University*, o *suspense* é:

“um estado ou sentimento de uma incerteza atribulada ou ansiosa sobre o que pode acontecer.”<sup>5</sup>

No seu livro “*Thrillers*”, Martin Rubin menciona que o *suspense* funciona como uma combinação de vários sentimentos:

“Assim como uma montanha-russa nos faz rir e gritar, o thriller muitas vezes trabalha para duplicar as emoções, sentimentos, sensações: humor e suspense, medo e excitação, prazer e dor.”<sup>6</sup>

Para criar um efeito de *suspense* eficaz no espectador, este terá de ter direito a informação suficiente de forma a que se consiga provocar um sentimento de antecipação. Esse sentimento só acontece quando o *suspense* fica ativo, ou seja, o tempo da cena irá parecer maior do que realmente é, torturando o espectador através da ansiedade.

Através do uso de métodos de montagem há várias formas de transmitir esses sentimentos no espectador. A montagem paralela, a montagem através do ponto de vista, o

---

<sup>5</sup> DICTIONARY, Oxford English. “*Definition of suspense in English*”, disponível em <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/suspense>. Acedido a 18 de Março de 2016.

“*A state or feeling of excited or anxious uncertainty about what may happen*”.

<sup>6</sup> RUBIN, Martin. *Thrillers: Genres In American Cinema*. Cambridge University Press – Cambridge, 1999, p.6. “*(...)involves not just the presence of certain feelings in excess but also a combination of those feelings. Just as a roller coaster makes us laugh and scream, the thriller often works to double emotions, feelings, sensations: humor and suspense, fear and excitement, pleasure and pain.*”

*pacing* (ritmo) e o uso de *jump cuts* são alguns métodos que vão ser desenvolvidos mais à frente.

Na obra “*Three Philosophical Filmmakers - Hitchcock, Welles, Renoir*”, Irving Singer<sup>7</sup> aborda o melhor método de um filme se tornar num *thriller*, tendo em conta que o mesmo:

“(…) deve profundamente vivificar a nossa experiência sensorial através da excitação cuidadosamente cronometrada que ocorre nos momentos cruciais da narrativa. As imagens chegam e ativam o sentido dos nossos órgãos de maneira a que possam ser desagradáveis no momento, embora sejam bastante aceitáveis e até bem-vindas como artifícios astutos que nos possibilitem apreciar o filme.”<sup>8</sup>

Apesar de haver uma diversidade de *thrillers* no mundo cinematográfico e apesar de estes serem todos muito diferentes, existe sempre um enredo específico que cada um deles integra. Charles Derry, professor e escritor de diversos livros sobre a melhor forma de criação de *suspense* no cinema e com um vasto conhecimento nesta área, reconhece seis sub-tipos de um *thriller*<sup>9</sup>. O primeiro sub-tipo é o “*the thriller of murderous passions*”, ou seja, o *thriller* das paixões assassinas. O enredo deste género de filmes centra-se na morte de um dos elementos de um triângulo amoroso, por parte de um outro elemento. “*The political thriller*”, ou o *thriller* político é o segundo sub-tipo, o qual envolve o assassinato de uma figura política ou revelação das conspirações e crimes políticos. O terceiro é o “*The thriller of acquired identity*”, ou o *thriller* de identidade adquirida, o qual aborda o protagonista que adquire uma identidade que lhe irá causar consequências que o levarão a fazer parte de um assassinato. O quarto sub-tipo, “*The psychotraumatic thriller*”, ou o *thriller* psico-traumático, envolve os efeitos psicóticos do trauma de um protagonista que se envolveu num

---

<sup>7</sup> Professor de filosofia e autor de vários livros sobre cinema

<sup>8</sup> SINGER, Irving. *Three Philosophical Filmmakers – Hitchcock, Welles, Renoir*. MIT Press – Cambridge, 2004, p.31.

“(…) it must keenly vivify our sensory experience through carefully timed excitation that occurs at crucial junctures in the narrative. The images reach out and activate our sense organs in ways that can be unpleasant at the moment though quite acceptable and even welcome as artful contrivances that make it possible for us to enjoy the movie.”

<sup>9</sup> NEALE, Steve. *Genre And Hollywood*. Routledge – New York, 2000, p.75

caso amoroso e num acontecimento criminal. Neste género de filmes o protagonista é sempre a vítima. O “*The thriller of moral confrontation*”, ou o *thriller* de confronto moral, apresenta o confronto entre personagens que representam o bem e o mal. Por último, no “*The innocent-on-the-run thriller*”, o *thriller* do inocente fugitivo, aborda o envolvimento de vítimas inocentes numa intriga mundial, pelo qual a vítima irá fugir dos vilões e da polícia.

Apesar de existirem diversos sub-tipos agregados ao *thriller*, a maior parte deles inclui sempre um personagem (principal) que irá ser apanhado numa circunstância ou situação inesperada e o seu destino será bom (se este lutar e prevalecer) ou poderá ser mau (se este não reagir).

No seu livro “*Thrillers*”, Martin Rubin, menciona que partilha da mesma opinião que Charles Derry revelou sobre o *suspense* enquanto um “*umbrella genre*”, ou seja, um género cinematográfico que se consegue adaptar a outros:

“No entanto, em vez de classificar os diferentes tipos de thriller de acordo com as categorias genéricas tradicionais amplamente reconhecidas, como espião, detetive, e filme noir, Derry propõe categorias frescas com base no conteúdo temático e no enredo dos filmes (por exemplo, o thriller da identidade adquirida, o thriller do confronto moral, o thriller do inocente fugitivo).”<sup>10</sup>

Além dos *thrillers*, os filmes de terror e o *Film Noir* são dois tipos de filmes que estão facilmente conectados ao uso de *suspense*.

Os filmes de terror são uma extensão da literatura gótica, um género que se iniciou em 1700. As primeiras experiências do mundo macabro no cinema surgiram nas mãos dos irmãos Lumière que criaram “*Spook Tale*” (1895), um *stop-motion* de um esqueleto dançante.

---

<sup>10</sup> RUBIN, Martin. *Thrillers: Genres In American Cinema*. Cambridge University Press – Cambridge, 1999, p.10

“However, rather than classifying different types of thriller according to traditional, widely recognized generic categories, such as spy, detective, and film noir, Derry proposes fresh categories based upon the films' thematic and plot content (e.g., the thriller of acquired identity, the thriller of moral confrontation, the innocent-on-the-run thriller)”.

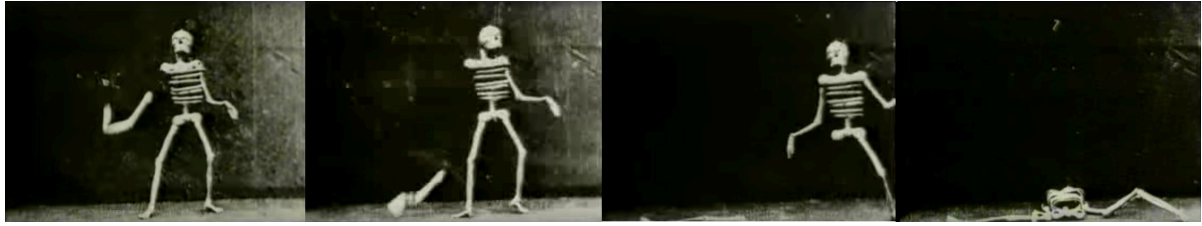


Imagem 3 – “Spook Tale” (1895), um stop-motion dos Irmãos Lumière

Foi em Paris em 1886, no *Theatre Robert- Houdin*, 8 boulevard des Italiens, que se deu início aos filmes de terror: "*Le Manoir du Diable*", um filme de George Méliés com duração de três minutos onde surgem fantasmas, bruxas, morcegos, diabos, etc.

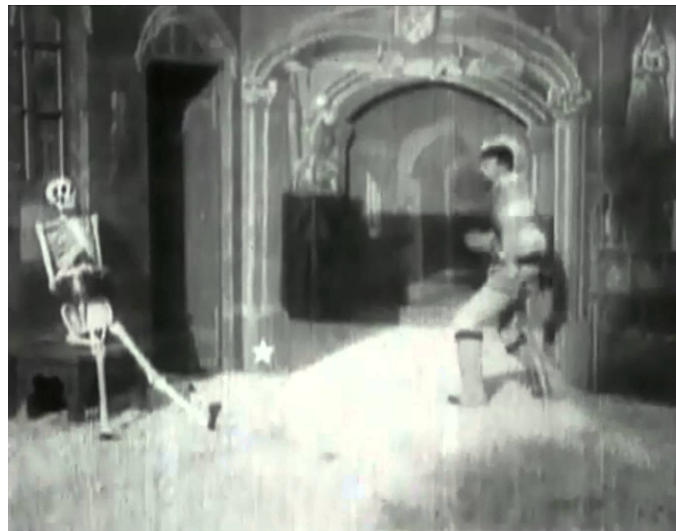


Imagem 4 - "*Le Manoir du Diable*" (1886), de George Méliés

Com o objectivo de criar reações emocionais negativas e inesperadas no espectador, como sustos e pesadelos, o terror é um género cinematográfico que se caracteriza pela frequente presença de fantasmas, zombies, demónios, vampiros e monstros. Momentos de terror desencadeados de momentos de surpresa ou de imagens inaceitáveis por parte do espectador. É considerado um dos géneros mais populares de *Hollywood*.

Em 1930 o aparecimento do som veio causar um maior impacto nos filmes de terror e foram vários os filmes que ficaram populares como o "*Dracula*" (1931) e o "*Frankenstein*" (1910).

Com efeitos sonoros e visuais assustadores, a sua influência “obriga” o espectador a identificar-se com a vítima. O terror é um género ao qual muitas pessoas se recusam a ver

mas que, ao mesmo tempo beneficia de um público específico que sabe que este estilo de filme lhe irá fazer aflição ou assustar-se mas que ao mesmo tempo se propõem a ver o filme.

Neste estilo de filmes, a experiência máxima dos limites e da loucura são elementos predominantes, onde a presença de um monstro levará à execução dos seus desejos reprimidos. Além disso, um efeito sonoro que é perfeitamente normal em qualquer um dos outros géneros mencionados, esse efeito é alterado no terror, de forma a obter um impacto aterrorizador no espectador. Ainda que neste género de filmes o espectador esteja sempre à espera de se assustar, principalmente nos momentos silenciosos, o mesmo não consegue evitar o susto.

“Enquanto o filme existir como algo que provoca as emoções essenciais da humanidade, o filme de terror também irá continuar a existir. A tecnologia por de trás dos filmes vai mudar, assim como a forma que vemos o produto finalizado. Mas a nossa vulnerabilidade, o nosso terror do desconhecido e os nossos pesadelos não vão desaparecer; essas forças irracionais do caos vão, no entanto, ser sempre derrotadas por um género de filme que é definido puramente em termos do seu impacto emocional pretendido.”<sup>11</sup>

Contrariamente ao filme de terror, o *Film Noir* não é categorizado como um género cinematográfico mas sim como um estilo de filme com características muito próprias: filmes a preto e branco muito ligados ao crime e à política, à *femme fatale* e à constante utilização de contrastes e sombras. A noite e as cidades urbanas são duas particularidades muito presentes neste estilo de filmes.

---

<sup>11</sup>JONES, Alan. *The Rough Guide To Horror Movies*. Rough Guides, 2005, p.X

“As long as film exists as something that provokes the essential emotions of humanity, the horror film will continue to exist too. The technology behind films will change, as will the way that we view the finished product. But our vulnerability, our terror of the unknown and our nightmares won't disappear; those irrational forces of chaos will, however, always be defeated by a movie genre that is defined purely in terms of its intended emotional impact.”

“Seleccionado aleatoriamente, um film noir é mais provável que seja um filme mais bem feito do que uma comédia silenciosa seleccionada aleatoriamente, um western e por aí adiante.”<sup>12</sup>

O *Film Noir* teve origem no cinema expressionista Alemão e surgiu na América no final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). É considerado o estilo cinematográfico mais relacionado com a década de 1940 por mostrar a forma de como *Hollywood* enfrentou os desafios durante o período de guerra e de pós-guerra.

É caracterizado por ser um filme a preto-e-branco onde o uso de sombras é predominante e a frequente utilização de *low-key lightning* (luz baixa que acentua os contornos da personagem/objecto) leva a momentos onde apenas uma parte do corpo das personagens está iluminada enquanto que a outra parte está sobre a escuridão.

O *film noir* tem uma característica muito especial inerente a todos os filmes: a forte presença de uma silhueta de um personagem masculino a correr por um beco.

O primeiro *film noir* foi realizado por Boris Ingster, “*Stranger on the Third Floor*” (1940), que aborda um jovem jornalista que é a testemunha-chave no julgamento de um assassino e acaba por ser responsável por uma condenação inocente.



Imagem 5 – “*Stranger on the Third Floor*” (1940), de Boris Ingster

---

<sup>12</sup> GRANT, Barry Keith. *Film Genre Reader IV*. University of Texas Press - Texas, 2012, p.276

“*Picked at random, a film noir is likely to be a better made film than a randomly selected silent comedy, musical, western, and so on.*”

“*Touch Of Evil*” (1958), realizado por Orson Welles, foi um dos filmes mais reconhecidos que marcou o final do período do *Film Noir*. A história aborda um chefe de polícia mexicano que está em lua de mel com a sua mulher numa cidade fronteira do México com os Estados Unidos da América (EUA). Nessa cidade ocorre um assassinato que irá colocar em conflito as éticas policiais do polícia mexicano com as éticas de um capitão corrupto.

“Isto é o que os grandes filmes noir têm em comum: uma resposta profunda e intensamente humana ao caos e contingência aleatória na borda da existência.”<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> NOIR, Film. “*What is Film Noir?*”, disponível em <http://filmsnoir.net/what-is-film-noir>. Acedido a 13 de Abril de 2016.

“*This is what the great films noir have in common: a profoundly and deeply human response to the chaos and random contingency at the edge of existence*”

## 2.3. Formas e métodos de montagem no Cinema Americano (1940-1980)

### 2.3.1. A montagem

“Nós aceitamos o corte porque se assemelha à forma como as imagens são justapostas nos nossos sonhos. Na verdade, o corte abrupto pode ser uma das chaves determinantes em realmente produzir a semelhança entre os filmes e os sonhos.”<sup>14</sup> - Walter Murch

A montagem cinematográfica é um princípio de criação, um dos termos-chave do cinema que tem como objectivo a junção de várias sequências (*shots*) do filme de forma invisível, no qual o espectador não se poderá aperceber de que foi efectuado um corte (uma mudança) entre as sequências.

As diferenças culturais e uma distinta visão sobre o mundo fizeram com que a montagem tivesse de marcar a sua posição perante o espectador. Segundo Vicent Amiel no seu livro “Estética da montagem”,

“Basta constatar a facilidade com que os telespectadores aceitam hoje uma louca sucessão de imagens, de sobreposições e um ritmo de encadeados inimagináveis ainda há trinta anos (...)”<sup>15</sup>

Os primeiros filmes do mundo do cinema tinham uma curta duração (cerca de um minuto), em que os planos eram longos e estáticos, apresentando apenas a atividade que ocorria nesse plano.

A edição apareceu para a criação da continuidade fílmica, em que o movimento do primeiro plano estava sincronizado com o movimento do segundo plano. “*Come Along, Do!*” (1898), de Robert W. Paul’s, foi o primeiro filme na história do cinema a apresentar mais do que um plano de filmagem.

---

<sup>14</sup> SCHOOL, No Film. “*What Jean-Luc Godard’s ‘Breathless’ Can Teach You About Jump Cuts & Editing*”, disponível em <http://nofilmschool.com/2014/12/what-jean-luc-godards-breathless-can-teach-you-about-editing>. Acedido a 9 de Junho de 2016.

“*We accept the cut because it resembles the way images are juxtaposed in our dreams. In fact, the abruptness of the cut may be one of the key determinants in actually producing the similarity between films and dreams.*”

<sup>15</sup> AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*, Texto&Gráfia, Lisboa, 2007, p.7.

No seu livro “*The Liveliest Art: A Panoramic History Of The Movies*”, Artur Knight, aborda o início da montagem como:

“A palavra montagem veio para identificar ... especificamente o corte rápido e chocante que Eisenstein aplicou nos seus filmes. O seu uso sobrevive até ao dia de hoje na criação especial de “sequências de montagem” inseridas nos filmes de Hollywood(...)”.<sup>16</sup>

A primeira sessão pública de cinema foi em 1895 na cave do “*Grand Café*”, em Paris. Luis e Auguste Lumière apresentaram uma série de dez filmes, cada um deles com um tempo inferior a um minuto. Um dos filmes ainda falados e que continua a ser importante enquanto criador do cinema é “*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*”. Como todos os outros existentes nesta altura, este filme só continha um plano, em que o objectivo era a demonstração de uma acção/evento a acontecer (o conceito de montagem ainda não existia).

A edição começou a aparecer por volta de 1902, quando George Méliés juntou vários cliques diferentes no seu filme “*A Trip To The Moon*”. Apesar da montagem em si ainda não ter sido criada neste período, o conceito de junção de vários e diversos planos acabavam por ser os primeiros passos da montagem no cinema.

“(...) *A Trip To The Moon* não é mais do que uma série de sequências divertidas (...) as sequências contam uma história, mas não da forma a que estamos habituados. Não foi, até ao trabalho do americano Edwin S.Porter (...) que a edição se tornou mais intencional.”<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> KNIGHT, Arthur. *The Liveliest Art: A Panoramic History Of The Movies*, New American Library – New York, 1957, p. 80.

“*The word montage came to identify . . . specifically the rapid, shock cutting that Eisenstein employed in his films. Its use survives to this day in the specially created 'montage sequences' inserted into Hollywood films (...)*”

<sup>17</sup> DANCYGER, Ken. *The Technique Of Film And Video Editing: History, Theory And Practice*. Focal Press, 2006, p.3

“*The film is no more than a series of amusing shots(...) The shots tell a story, but not in the manner to which we are accustomed. It was not until the work of American Edwin S. Porter (...) that editing became more purposeful.*”

Para a elaboração de uma boa montagem, é necessário que a mesma seja realizada de forma contínua. A continuidade exige um factor espacial/temporal entre as sequências filmicas para a narrativa avançar de uma forma lógica. No livro “*Film Studies*”, o autor Ed Sikov refere algumas técnicas de continuidade na edição: ação correspondente (a ação do primeiro *shot* continua no segundo *shot*), correspondência *eye-line* (a direção dos personagens determina a colocação da câmara) e correspondência gráfica (o posicionamento dos personagens/objetos no ecrã irá criar uma mensagem aquando da intercalação dos diferentes planos do filme).

Durante as filmagens, há um profissional que está encarregue de fazer o *raccord*. O *raccord* é o registo que se efetua entre a elaboração de dois planos. Imaginemos um plano em que o personagem está enquadrado da cintura até à cabeça e está a beber café. É perceptível um fundo de um parque atrás de si e o personagem começa a fazer o movimento de pousar a chávena. No segundo plano, o plano é geral e é-nos apresentado tudo o que rodeia o personagem e o prosseguimento do movimento do plano anterior da mão do personagem a pousar a chávena do café. Um *raccord* é bem elaborado quando o movimento entre dois planos é sincronizado e todos os objetos/elementos presentes no primeiro plano estão presentes no segundo plano (se o personagem usava um relógio amarelo, no outro plano convém que tenha esse relógio amarelo, a não ser que o plano seja mais fechado que o anterior e o seu pulso não seja visível).

Segundo Vincent Amiel (crítico de cinema francês),

“Todos os *raccords* assentam numa dupla continuidade: a da ação e a do olhar. A primeira é sugerida por um conjunto de correspondências que, de um plano ao outro, asseguram a unidade da diegese (a segunda, (...) assegura uma continuidade da narrativa, de narração, mais do que uma ação (...))”<sup>18</sup>

O papel do editor é dominar a estrutura filmica que conduz a narrativa e que estará relacionada com o argumento que o realizador lhe cedeu. Nessa estrutura, o editor irá realizar várias escolhas (ações, enquadramentos, personagens, etc) que vão influenciar o próprio filme. Uma dessas escolhas é o ritmo: a característica que irá pôr em causa a fluidez do

---

<sup>18</sup> AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*, Texto&Gráfia, Lisboa, 2007, p.31.

filme. Em “*Esculpir o Tempo*”, Tarkovski (cineasta russo) refere o ritmo como um dos factores dominantes na concepção da sensação de fluxo de tempo (no interior do fotograma):

“A junção de segmentos de valores temporais diferentes leva inevitavelmente a uma ruptura de ritmo. No entanto, se essa ruptura for gerada por forças em atuação no interior dos quadros montados, ela será então um factor essencial para a moldagem do design rítmico exato.”<sup>19</sup>

Como Tarkovski, Walter Murch (editor americano) partilha da mesma opinião. No seu livro “*In The Blink Of An Eye: A Perspective On Film Editing*”, Murch apresenta uma lista de seis critérios para a elaboração de um bom corte. Em primeiro lugar refere a emoção, o critério mais complicado de ser definido mas o único que será lembrado pelo espectador após a visualização do filme. Os outros cinco critérios mencionam uma história que avance ao longo do filme, que contenha um ritmo interessante, que tenha uma preocupação com a localização do foco do público, que respeite as três dimensões transportadas pela fotografia e que respeite a continuidade tridimensional do espaço real.

O acto de uma pessoa piscar os olhos é um reflexo involuntário. Esse reflexo é utilizado na edição como um corte, ou seja é um método de montagem utilizado para que o corte passe despercebido pelo espectador.

"Olha para aquela lâmpada do outro lado da sala. Agora olha para mim. Olha novamente para a lâmpada. Agora olha para mim outra vez. Viste o que fizeste? Tu piscaste. Isso são cortes. Após o primeiro olhar, tu sabes que não há nenhuma razão para te deslocares continuamente de mim para a lâmpada porque tu sabes o que está no meio. A tua mente corta a cena. Primeiro contemplas a lâmpada. Cortas. Depois contemplas-me a mim." <sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir O Tempo*, Martins Fontes, São Paulo, Brasil, 1998, p.144.

<sup>20</sup> MURCH, Walter. *In The Blink Of An Eye*. Silman James Press - Los Angeles, 2001, p77-78

Versão ebook

“*Look at that lamp across the room. Now look back at me. Look back at that lamp. Now look back at me again. Do you see what you did? You blinked. Those are cuts. After the first look, you know that there's no reason to pan continuously from me to the lamp because you know what's in between. Your mind cut the scene. First you behold the lamp. Cut. Then you behold me.*”



Imagem 6 - O corte através do piscar dos olhos

O ritmo do filme geralmente é trabalhado através de uma intuição rítmica, ou seja, algo que nos faz elaborar aquele corte naquele exacto momento e o porquê de o colocarmos mais rápido ou mais lento, ou com maior ou menor duração comparado aos outros clips do filme. Apesar do ritmo do filme já estar pensado desde que o argumento é criado, só na edição é que o realizador e o editor conseguem ter a percepção desse ritmo. Segundo Karen Pearlman<sup>21</sup>, existem seis formas de trabalhar a intuição rítmica. A primeira forma é a perícia, a habilidade para reconhecer e actuar sobre uma determinada área; a segunda é a aprendizagem implícita ou seja, a possibilidade de aprendermos sobre edição através da visualização de filmes. A terceira forma referida por Pearlman é o julgamento, onde o editor terá de tomar decisões cuidadas sem que no momento seja capaz de as justificar, sucedendo-se o uso da sensibilidade através de uma forte atenção aos detalhes; do uso da criatividade que irá permitir a reflexão em situações e a intensificação da resolução de problemas. Por último, mas não menos importante, a contemplação, ou seja, um determinado tempo de ponderação sobre uma experiência que foi efectuada com a finalidade de entender que implicações poderá causar.

O pulso é uma unidade rítmica, uma série de constantes pulsações que medem o tempo de uma cena no filme. Sendo o pulso um factor rítmico muito visível nos filmes de terror e de *suspense*, é também perceptível a sua aliança com a música e com os efeitos sonoros. Segundo Karen Pearlman, o pulso:

---

<sup>21</sup> PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Shaping The Film Edit*. Routledge - New York, 2009, p.3-6

"(...) ele tende a ficar dentro de um determinado intervalo de velocidades, que organizam a percepção de rápido e lento, e mantêm o filme vivo. Assim como num corpo vivo, se o pulso de um filme pára, abranda ou aumenta demasiado, os resultados podem ser terríveis para o ritmo, para a história ou para a experiência do filme.”<sup>22</sup>

Com o objectivo de criar ciclos de tensão e de relaxamento ao longo de um filme, o ritmo contém três ferramentas essenciais ao seu funcionamento: o *timing*, o *pacing* e o *trajectory phrasing*. Através da percepção de *timing*, o editor automaticamente determina quando é que irá elaborar um corte entre *frames* de planos diferentes. Se o corte for bem elaborado, o espectador não terá a sensação de que houve uma quebra temporal ou visual no filme. Além disso, o *timing* também é utilizado na escolha da duração dos diferentes planos: se uma cena for mais comprida que a seguinte ou que a anterior, o ritmo do filme já está a ser alterado e será introduzida uma nova informação visual que pretende reforçar e/ou destacar uma acção ou um momento que está a ocorrer.

*Pacing* refere-se à quantidade de vezes que um corte é executado: se o filme tiver vários cortes rápidos consecutivos, foi utilizado um *pacing* rápido com a finalidade de criar uma maior intensidade e maior emoção naquele instante do filme; se contrariamente optar por utilizar um *pacing* lento, o momento acaba por ser mais relaxado e contemplativo. Este método de montagem irá ser desenvolvido mais à frente, através da exemplificação de algumas cenas de filmes.

*Trajectory phrasing* é a união de uma quantidade de planos diferentes que apresentam trajectórias de movimento. No conjunto de todos esses movimentos é criado um fluxo de energia entre eles.

---

<sup>22</sup> PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Shaping The Film Edit*. Routledge - New York, 2009, p.35

“(...) it tends to stay within a certain range of speeds, it organizes the perception of fast and slow, and it keeps the film alive. Just as in a living body, if a film’s pulse stops, slows, or speeds too much, the results can be dire for the rhythm, the story, or the experience of the film “

## 2.3.2. Técnicas de montagem na produção de *Suspense*

### 2.3.2.1. Montagem paralela

O método de montagem paralela, é um procedimento de edição muito utilizado nos *thrillers* americanos. Através da alternância entre planos de duas sequências, forma-se um novo significado. Embora este tipo de edição seja mais utilizada em confrontos, através do uso de *split-screen*<sup>23</sup> ou da alternância entre duas acções, surgiu pela primeira vez em 1907 no cinema francês, no filme “*The Runaway Horse*”, do realizador Louis J Gasnier. Neste filme, o método foi utilizado como um efeito cómico.

Em 1911 e com o intuito de criar *suspense*, D.W. Griffith introduziu este procedimento no cinema americano no filme “*The Lonedale Operator*” (1911). Um filme de dezassete minutos que aborda a filha de um operador de telégrafo de uma estação de comboios que substitui o pai que está doente. No decorrer de um dia de trabalho, depara-se com um grupo de assaltantes.

“A ligação telegráfica ressalta o efeito de simultaneidade (fornecendo clareza narrativa), e a análise da acção e do movimento para trás e para a frente que também cria suspense, provocando as questões: será que o operador masculino vai acordar? Será que vai receber a mensagem? Como é que irá reagir? Irá agir a tempo?”<sup>24</sup>

Imaginemos que vemos umas imagens de um rapaz a colocar uma bomba dentro de um carro. Pouco tempo depois vemos um casal a entrar no carro e a arrancar. A câmara segue esse casal, fazendo com que o espectador esteja atento ao momento em que a bomba irá explodir. Ao mesmo tempo em que o carro passa por peões, o realizador escolhe cruzar esse momento e apresentar-nos um outro casal (Miguel e Susan Vargas) que está a ser

---

<sup>23</sup> Método de divisão do ecrã em que duas cenas diferentes aparecem lado a lado

<sup>24</sup> KEIL, Charlie. *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*. University of California Press - Oakland, 2004, p.20

“*The telegraph connection underscores the effect of simultaneity (supplying narrative clarity), and the parsing of the action and the movement back and forth also creates suspense, provoking the questions: will the male operator wake up? Will he get the message? How will he react? Will he act in time?*”

seguido pela câmara enquanto caminham na rua. Pela conversa e pelo realce por este casal conseguimos entender que são as personagens principais.

Mais tarde, ambos os casais cruzam-se no mesmo sítio: uma fronteira; no momento em que o casal Vargas se recolhe para ter uma conversa mais pessoal, o carro explode e Miguel Vargas, desde esse momento até ao final do filme, está empenhado em descobrir o que se sucedeu.

Aqui, o realizador utiliza o método de montagem paralela pois está a querer mostrar que estas personagens se irão relacionar mais tarde na narrativa fílmica.

“Como no caso da acção paralela, a implicação é que eles se vão encontrar, e encontram-se.”<sup>25</sup>



Imagem 7 - Cena inicial do filme “Touch Of Evil” (1958), de Orson Welles

Com este exemplo estou a falar de “*Touch Of Evil*” (1958), um filme de Orson Welles que aborda a história de um chefe de polícia mexicano (Miguel Vargas) que está em lua de mel com a sua mulher (Susan Vargas) numa cidade fronteira do México com os Estados Unidos da América. Nessa cidade ocorre um assassinato que irá colocar em conflito as éticas policiais de Miguel Vargas com as éticas do Agente Quinlan, um capitão corrupto (interpretado por Welles).

<sup>25</sup> DANCYGER, Ken. *The Technique Of Film And Video Editing: History, Theory And Practice*. Focal Press, 2006, p.88

“As in the case in parallel action, the implication is that they will come together, and they do.”

Filho de Richard Heas Welles e Beatrice Ives Welles, Orson Welles (1915-1985) nasceu a 6 de Maio de 1915 em Kenosha, Wiconsin, Estados Unidos da América.

Juntamente com John Houseman (actor), Orson foi co-fundador e criador da sua primeira companhia de teatro “*Mercury Theatre*”, a 1937 em Nova Iorque. Um ano depois (1938), criou o seu primeiro programa de rádio “*First Person Singular*”. Neste programa de rádio, Welles interpretava ao vivo as obras literárias que o próprio tinha composto.

Em 1941 realizou o seu primeiro filme (“*Citizen Kane*”), uma longa-metragem que até hoje é considerada como um dos melhores filmes de sempre por inovar a estética do cinema, com a apresentação de novos ângulos de filmagem e introduzindo no cinema o uso da narrativa não-linear que levou a um método de montagem que naquela época era considerado requintado.

Entre vários cargos que teve ao longo da sua vida profissional, Orson destacou-se principalmente enquanto escritor, produtor, realizador, actor e pintor.



Imagem 8 - Orson Welles em 1930 na rádio CBS

Como mencionado anteriormente, “*Touch Of Evil*” inicia-se com a acção de um indivíduo a colocar uma bomba dentro de um carro. Desde essa cena até ao momento da explosão apenas foi elaborado um movimento de câmara extenso no qual não foram efectuados cortes.

Segundo Randy Rasmussen (crítico cinematográfico):

“O longo e extensivo movimento de câmara na abertura de *touch of evil* destaca a complexidade dos encontros coincidentes e não tão coincidentes que mostram.”<sup>26</sup>



Imagem 9 - Cruzamento de personagens no filme “Touch Of Evil”, de Orson Welles

Contrariamente à opinião de Rasmussen, Ken Dancyger (argumentista e professor de cinema e de televisão) menciona que Welles poderia ter tirado melhor partido da edição e que, em vez de utilizar um único plano de câmara, deveria ter optado por elaborar alguns cortes entre a bomba e o casal Vargas.

“Ele poderia ter fragmentado a cena em planos que mostravam a bomba a ser plantada e o proprietário a regressar e a intercalar o carro com Vargas à medida em que cada um progredia através da fronteira. Se ele tivesse feito esta abordagem, o ritmo teria acelerado progressivamente à medida em que nos movíamos em direcção à

---

<sup>26</sup> RASMUSSEN, Randy. *Six Films Analyzed Scene By Scene*. McFarland & Company - Jefferson, 2006, p.136  
“The extreme length and extensive camera movement in *touch of evil*'s opening shot highlight the complexity of the coincidental and not so coincidental encounter's it shows.”

explosão. O ritmo, em vez da contradição entre o primeiro e o segundo plano, teria aumentado a tensão do filme.”<sup>27</sup>

Em “*Touch Of Evil*”, Welles deu ênfase ao paralelismo, um método que desde início prende o espectador na ânsia de saber quando e em que circunstâncias a bomba irá explodir. Esse acontecimento abre portas a outro paralelismo, desta vez o acidente acaba por criar uma separação entre o casal Vargas: Miguel Vargas percebe que este acidente poderá trazer problemas para o México pois a bomba que estava no carro atravessou a fronteira e enquanto tenta resolver a situação com o Agente Quinlan (Welles), Susan aguarda por ele enquanto é abordada por vários indivíduos estranhos.

“Saltar para trás e para a frente entre as actividades de Susan e Miguel era a intenção original do realizador, para manter ambas as personagens vivas na mente do público.”<sup>28</sup>



Imagem 10 - Sequência de montagem paralela em “*Touch Of Evil*”

<sup>27</sup> DANCYGER, Ken. *The Technique Of Film And Video Editing: History, Theory And Practice*. Focal Press, 2006, p.373

“He could have fragmented the scene into shots that showed the bomb being planted and the owner returning and intercut the car with Varguez as each progressed across the border. If he had taken this approach, the pacing would have progressively quickened as we moved toward the explosion. The pace, rather than the contradiction between foreground and background, would have heightened the tension of the film.”

<sup>28</sup> RASMUSSEN, Randy. *Six Films Analyzed Scene By Scene*. McFarland & Company - Jefferson, 2006, p.138-139

“Jumping back and forth between Susan’s and Miguel’s activities was the director’s original intention, to keep both characters alive in the minds of the audience”

Como demonstrado na cena acima (imagem 10), Welles utilizou a porta como um elemento de passagem da cena de Miguel Vargas para a cena de Susan Vargas. Ao longo do filme são algumas as vezes em que Welles utiliza este género de elementos para elaborar uma transição espacial entre o casal Vargas (imagem 11).

Menzies observa Quinlan e Uncle Joe à saída do apartamento e Welles emprega o efeito *dissolve*, o qual elabora uma transição suave desse plano para um plano geral no deserto que é dissolvido para a janela do quarto de Susan Vargas.

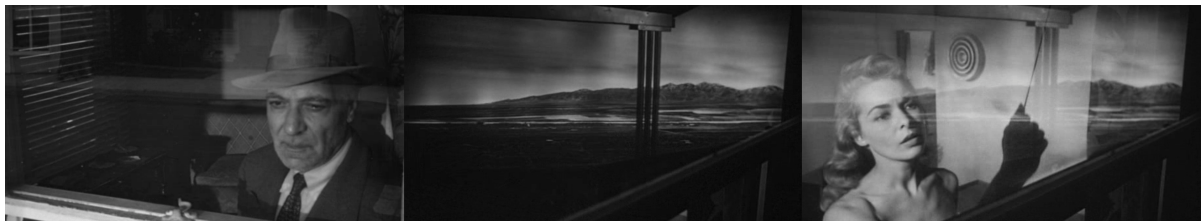


Imagem 11 - Utilização do efeito “Dissolve” com finalidade de criar uma transição espacial

“Então Susan levanta a sombra daquela janela e percebemos que estamos a olhar para dentro, e não para fora. Welles, o mágico, lembra-nos periodicamente do quão susceptível nós somos perante a ilusão, óptica e de outra forma. Susan e Miguel estão ambos actualmente sobre a ilusão de que ela está a salvo das consequências do trabalho dele.”<sup>29</sup>

Alfred Hitchcock, conhecido pelo mestre do *suspense*, tem um exemplo bem conciso daquilo que é o *suspense* que vai de encontro à cena da explosão em “*Touch Of Evil*”:

“A bomba está debaixo da mesa e o público sabe disso (...) está ciente de que a bomba vai explodir à uma hora e há um relógio na decoração. O público pode ver que é uma menos um quarto. Nestas condições, a mesma conversa inofensiva torna-se fascinante porque o

---

<sup>29</sup> RASMUSSEN, Randy. *Six Films Analyzed Scene By Scene*. McFarland & Company - Jefferson, 2006, p.158  
“Then Susan raises the shade from that window and we realize that we are looking in, not out. Welles the magician reminds us periodically how susceptible we are to illusion, optical and otherwise. Susan and Miguel are both currently under the illusion that she is safe from the consequences of his work.”

público está a participar na cena. A audiência está ansiosa para avisar os personagens no ecrã: "Tu não devias estar a falar de assuntos triviais. Há uma bomba debaixo de ti e está prestes a explodir!" (...) A conclusão é que, sempre que possível, o público deve ser informado.”<sup>30</sup>

Alfred Hitchcock é outro realizador que utiliza muito o método da montagem paralela nos seus filmes. Considerado como um dos melhores realizadores de sempre, Alfred Joseph Hitchcock nasceu em Londres a 13 de Agosto de 1899.

Em 1915, começou a trabalhar na *Henley Telegraph and Cable Company*, sendo que aos 19 anos deu início à sua carreira no cinema na *Players-Lasky* (companhia cinematográfica dos EUA), onde aprendeu realização, edição e direção de arte.

Em 1925, o produtor Michael Balcon ofereceu a Hitchcock a oportunidade de realizar o seu primeiro filme intitulado “*The Pleasure Garden*”. Em 1929 fez sucesso com o filme “*Blackmail*” e a partir dessa época começou a realizar vários *thrillers* com sucesso.



Imagem 12 - Alfred Hitchcock

---

<sup>30</sup> TRUFFAUT, Francois. *Hitchcock*. Simon & Schuster - New York, 1985, p.73

“*The bomb is underneath the table and the public knows it (...) is aware the bomb is going to explode at one o'clock and there is a clock in the decor. The public can see that it is a quarter to one. In these conditions, the same innocuous conversation becomes fascinating because the public is participating in the scene. The audience is longing to warn the characters on the screen: "You shouldn't be talking about such trivial matters. There is a bomb beneath you and it is about to explode!"(...) The conclusion is that whenever possible the public must be informed*”

Segundo Irving Singer, Hitchcock refere que os seus filmes melhoram a vida social e afectiva dos espectadores:

“(…) eles identificam-se com as personagens fictícias que estão a experimentar o medo e eles mesmos estão a experienciar as mesmas sensações de medo (o pulso acelerado, a palma da mão alternadamente seca e húmida), mas sem pagarem por isso.”<sup>31</sup>

*Psycho* (1960), foi o filme que tornou Hitchcock famoso, principalmente conhecido pela cena chocante no chuveiro. O filme aborda a história de uma secretária de uma imobiliária (Marion Crane) que rouba 40.000 dólares do escritório do seu chefe, em Phoenix.

Numa noite de tempestade e na tentativa de fugir de carro, Marion passa a noite num motel de estrada (Bates Motel), sem imaginar os segredos que o mesmo esconde.



Imagem 13 - Marion Crane, interpretada por Janet Leigh, em “Psycho”

---

<sup>31</sup> SINGER, Irving. *Three Philosophical Filmmakers – Hitchcock, Welles, Renoir*. MIT Press – Cambridge, 2004, p.26.

“(…) they identify themselves with fictitious characters who are experiencing fear, and experience, themselves, the same fear sensations (the quickened pulse, the alternately dry and damp palm, etc.), but without paying the price.”

Quando Marion morre (atacada por Mrs. Bates), a sua irmã Lila, mesmo não sabendo da sua morte, contrata um detective para encontrá-la, pois pretende convencer Marion a devolver o dinheiro antes que o seu patrão resolva entregar o caso às autoridades.

Uns tempos depois, após o detective dizer a Lila que o último sitio onde Marion tinha estado era no motel e que ia tentar ter uma conversa com Mrs. Bates, o detective desaparece. A partir deste momento, Lila e Sam (namorado secreto de Marion), fazem de tudo para encontrá-la, inclusivé infiltrarem-se no motel como um falso casal.

Na parte final deste filme há um exemplo muito concreto daquilo que é a montagem paralela: Lila e Sam entram no motel à procura de Marion, pois desconfiam que o desaparecimento dela é culpa de Mrs. Bates e do seu filho Norman. Enquanto que Sam tenta distrair e meter conversa com Norman, Lila vai à procura de Mrs. Bates.



Imagem 14 - Montagem paralela em “Psycho” (1960), de Alfred Hitchcock

Aqui, Hitchcock utiliza a montagem paralela para criar *suspense*: o espectador é abordado por duas acções distintas que se cruzam no mesmo local, e vai estar sempre à espera do momento em que uma das personagens sofra, aquando da sua descoberta do paradeiro de Marion Crane.

“Finalmente, Hitchcock fornece-nos com um bom exemplo de montagem paralela (cross-cutting) na cena em que Sam e Lila (irmã de Marion) vão ao Bates motel para investigar. Temos planos de Sam a conversar com Norman, a ganhar tempo, e cortes que mostram Lila à procura da Mrs. Bates na casa. Isto, como grande parte da edição do

filme (e como a maioria dos casos de montagem paralela), é feito para criar suspense.”<sup>32</sup>

Recorrendo não só, mas também, ao uso de montagem paralela nos seus filmes e devido à sua originalidade, Stanley Kubrick é outro cineasta que marcou o cinema americano. Segundo Alexander Walker, no seu livro “*Stanley Kubrick Directs*”, cada filme de Kubrick é:

“(…) uma forma de explorar o número de emocionantes possibilidades que detêm para ele no momento em que decide fazer isso. Cada filme permite-lhe estender a investigação de si próprio, esgotando a área de pesquisa que abre a sua imaginação artística e científica.”<sup>33</sup>



Imagem 15 – Stanley Kubrick

---

<sup>32</sup> ENGL245. "Instances Of Editing In Psycho", disponível em <https://engl245umd.wordpress.com/2013/10/11/instances-of-editing-in-psycho>. Acedido a 3 de Junho de 2016. "Finally, Hitchcock provides us with a good example of parallel editing (cross-cutting) in the scene where Sam and Lila (Marion's sister) go to the Bates motel to investigate. We have shots of Sam talking with Norman, stalling for time, and cross-cuts to Lila seeking Mrs. Bates in the house. This, like much of the editing in the film (and like most instances of parallel editing), is done to create suspense."

<sup>33</sup> WALKER, Alexander. *Stanley Kubrick Directs*, Harcourt Brace Jovanovich, Nova Iorque, 1971, p.8. "Each film is a way of exploring the number of exciting possibilities it holds for him at the time he decides to make it. Each film enables him to extend his own investigation of himself by exhausting the area of research it opens up to his artistic and scientific imagination".

Kubrick nasceu a 26 de Julho de 1928 em Manhattan, Nova Iorque. O seu pai, além de médico profissional, era fotógrafo amador e permitiu que Kubrick desde cedo tivesse contacto com a fotografia. Aos treze anos, Kubrick recebe um presente do seu pai: uma câmara Graflex.

Um pouco antes de ingressar no mundo do cinema, Kubrick teve uma experiência com a fotografia na revista “*Look*”. Essa experiência permitiu-lhe aplicar os seus conhecimentos de fotografia no cinema, através da frequente utilização da iluminação e das sombras nos seus filmes. Mais tarde, Kubrick percebeu que gostava mais de cinema e aprendeu sozinho os processos de filmagem.

Em 1954, Kubrick e James B. Harris (produtor cinematográfico), formaram uma empresa de produção em Los Angeles, de onde surgiu um dos seus primeiros filmes “*The Killing*” (1956).

Em 1980, realizou “*The Shining*”, um dos filmes que marcou a sua contribuição para o cinema americano. O filme aborda Jack Torrance, um escritor e um alcoólico que aceita um emprego como vigilante de um hotel isolado no Colorado. Com o surgimento de uma tempestade de neve, Jack, a sua mulher Wendy e o seu filho Danny ficam retidos no hotel. Jack é influenciado por uma presença sobrenatural e, na loucura, tenta assassinar a sua mulher e o seu filho.

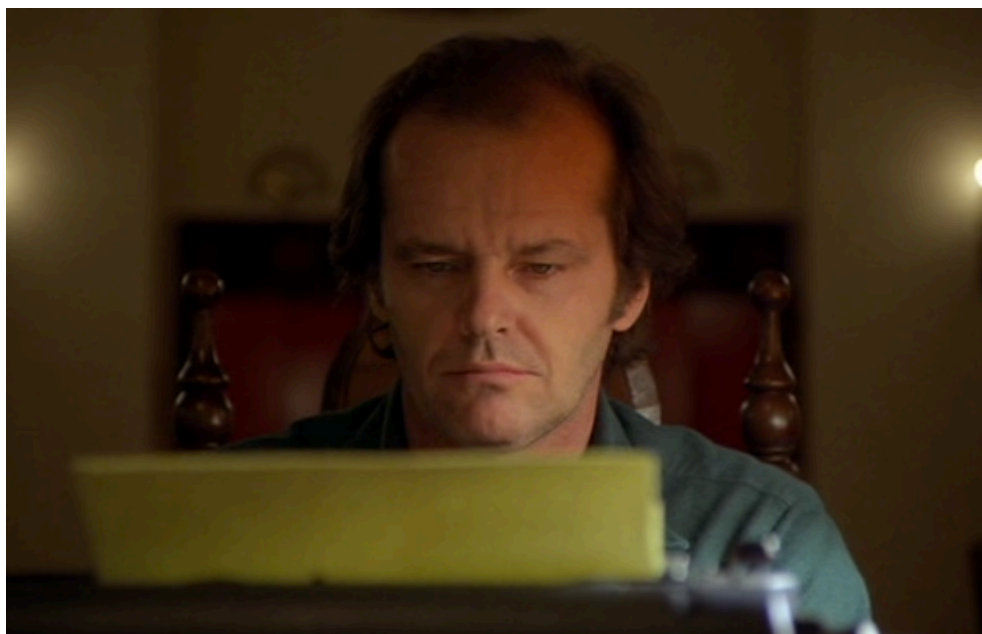


Imagem 16 - “*The Shining*”, de Stanley Kubrick

O filme apresenta onze secções, ou seja, em vários momentos do filme, são-nos apresentados vários títulos que correspondem a uma fase do filme (ex: “a entrevista”, “um mês depois”, “segunda-feira”).

“Se eu sou forçado a sugerir algo sobre o significado mais profundo da história, (...) seria que o filme é construído em torno do conceito da capacidade fundamental do homem, tanto para o bem como para o mal”.<sup>34</sup>

Com finalidade de originar um efeito de *suspense*, Kubrick recorreu ao método de montagem paralela e a outros métodos que serão explicados mais à frente.

Um bom exemplo daquilo que é a montagem paralela ocorre no final do filme, quando Danny foge para um labirinto e Jack anda atrás dele, enquanto Wendy procura Danny dentro de casa.



Imagem 17 - Primeiro exemplo de montagem paralela em "The Shining"

<sup>34</sup> HILL, Rodney e PHILLIPS, Gene D. *The Encyclopedia Of Kubrick*, Checkmark Books, Nova Iorque, 2002, p. XXIII.

“If I’m forced to suggest something about the deeper meaning of the story, (...) it would be that the movie is built around the concept of man’s fundamental capacity for both good and evil”.

Pouco tempo depois, há outro momento de montagem paralela, desta vez apenas com imagens de Danny e Jack no labirinto. Por ambos estarem no mesmo local, os diversos planos de Danny a esconder-se de Jack, intercalados com planos de Jack à sua procura resultam na criação de um momento extremamente tenso, provocando o efeito de *suspense*.



Imagem 18 - Segundo exemplo de montagem paralela em "The Shining"

"(...) a câmara segue Danny e Jack a correrem em torno do labirinto atrás deles e os planos de corte de um para o outro são portanto um exemplo de montagem paralela (...) Danny e Jack nunca são vistos no mesmo plano duplo, representando portanto as diferenças entre os dois."<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> STUDIES, Year 12 Film. "Film Scene Analysis: 'The Shining'", disponível em <http://ethancoledelaneyblog2.blogspot.pt/2013/10/film-scene-analysis-shining.html>. Acedido a 2 de Julho de 2016

"(...) the camera is tracking both Danny and Jack running around the maze from behind and the shot cuts from one to another thus being an example of parallel editing. (...) Danny and Jack are never seen in the same dual shot, therefore representing the differences between them both."

### 2.3.2.2. Montagem através do ponto de vista

O método de montagem através do ponto de vista ou, *point of view editing*, é um método muito utilizado pelos realizadores que pretendem demonstrar os comportamentos e a visão do personagem principal. Este método permite que o espectador se coloque no lugar do personagem e que perceba o que ele vê, o que ele sente e o que ele pensa (neste último caso, a transmissão de pensamento é feita através da utilização de *voz-off*).

“Quanto mais tempo passamos com uma personagem, mais oportunidade temos de testemunharmos as suas escolhas. O resultado é mais uma empatia e um envolvimento emocional entre o público e o personagem.”<sup>36</sup> - Robert McKee

Os primeiros passos daquilo que viria a ser a montagem através do ponto de vista do personagem decorreram na década de 20. Abel Gance, realizador do filme "*Napoleon*" (1927), tencionava mostrar o ponto de vista do personagem durante uma luta. Na altura, a única solução foi protegerem a câmara e a lente enquanto que os actores simulavam a luta com a câmara (neste caso, o plano que aparecia no filme transmitia a sensação de que era o personagem principal que estava ser atacado).

Entre a década de 1940 e 1950, a maior parte da utilização de planos de ponto de vista tinha como finalidade assustar os espectadores. Em 1947, o realizador Robert Montgomery inovou e apostou num filme ("*Lady In The Lake*") em que quase todas as cenas eram feitas através do ponto de vista do personagem principal.

---

<sup>36</sup> DEPARTMENT, The Story. "*POV: McKee's View*", disponível em <http://thestorydepartment.com/pov-mckee>. Acedido a 11 de Abril de 2016

*The more time spent with a character, the more opportunity to witness his choices. The result is more empathy and emotional involvement between audience and character."*

Um filme que utiliza montagem através do ponto de vista é “*Taxi Driver*” (1976), realizado por Martin Scorsese.

Martin Scorsese nasceu a 17 de Novembro de 1942 em Queens, Nova Iorque. Desde pequeno que estabeleceu uma ligação forte com o mundo do cinema, pois um problema de asma “obrigou-o” a ficar várias vezes em casa sozinho, aproveitando esse tempo para ver filmes.

Conhecido como um dos melhores realizadores americanos de sempre, graduou-se em cinema pela *New York University* (NYU), em 1964. Após a graduação e enquanto iniciava a sua carreira de realizador, Scorsese foi professor de técnica cinematográfica básica e crítica na NYU.

Scorsese viria a realizar o seu primeiro grande filme em 1967, “*Who’s That Knocking At My Door*”, um retrato íntimo da vida de rua de “Little Italy”, um bairro de Nova Iorque.

Em 1973 realizou um filme auto-biográfico (“*Mean Streets*”), que aborda a vida de um grupo de jovens itálio-americanos que vivem e morrem na cidade de Nova Iorque.



Imagem 19 - Martin Scorsese

Em 1976 realizou “*Taxi Driver*”, um dos filmes que o marcou enquanto realizador. Além de realizador, Scorsese marcou o mundo do cinema enquanto actor e produtor.

“*Taxi Driver*” aborda Travis (interpretado por Robert De Niro), um homem solitário de 26 anos que durante a noite vagueia pelas ruas de Nova Iorque. Utilizando o hábito de não conseguir dormir à noite, Travis começa a trabalhar como taxista no turno da noite e fica a conhecer por de perto o que as ruas de Nova Iorque escondem (drogas, violência, prostituição).

Travis tenta conquistar uma rapariga que trabalha na campanha de um Senador mas a relação entre ambos descamba devido a atitudes de falta de noção de Travis. Ao mesmo tempo que planeia matar o Senador, ele pretende salvar a vida de uma jovem de 12 anos que vive da prostituição.



Imagem 20 - Robert De Niro no papel de Travis em “*Taxi Driver*” (1976), de Martin Scorsese

Apesar deste filme ter momentos de *suspense* e retratar muito a prostituição e a violência existentes nas ruas de Nova Iorque, o público ficou chocado e Scorsese não esperava uma reação tão forte para um filme que não tinha a intenção de assustar:

“Eu vi o *Taxi Driver* uma vez no teatro (...) e toda a gente estava a berrar e a gritar (...) Quando eu fiz o filme, eu não tinha a intenção de

o público reagir com este sentimento (...) é assustador ouvir o que acontece com o público.”<sup>37</sup>

O filme é apresentado através do ponto de vista do personagem principal, Travis, e a utilização de *voz-off* com o discurso do personagem pretende destacar a sua visão e os seus pensamentos: conseguimos perceber o quão solitário é este personagem.

Um dos momentos do filme que destacam o uso da técnica de montagem através do ponto de vista, acontece quando Travis está num *diner*<sup>38</sup> com os seus colegas taxistas e coloca um comprimido efervescente dentro de um copo de água.

Através do uso da montagem de ponto de vista conseguimos reparar o quão hipnótico Travis fica neste instante:

“Ele olha hipnoticamente na água borbulhante. Do seu ponto de vista, nós vemos as bolhas quando a câmara faz zoom-in. O som da água efervescente torna-se mais intenso, enquanto todos os outros sons desaparecem. Travis isola-se. Ele está completamente imerso na sua própria bolha.”<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> BAKER, Aaron. *A Companion To Martin Scorsese*, Wiley-Blackwell, 2014, p.27

“I saw *Taxi Driver* once in the theatre (...) and everyone was yelling and screaming (...) When I made it, I didn't intend to have the audience react with that feeling (...) it's scary to hear what happens with the audience.”

<sup>38</sup> Restaurante de fast-food muito característico do estilo de vida americano

<sup>39</sup> SCREEN, OFF. “*The Last Temptation Of Travis Bickle*”, disponível em [http://offscreen.com/view/taxi\\_driver](http://offscreen.com/view/taxi_driver). Acedido a 2 de Julho de 2016

“He gazes hypnotically into the bubbling water. From his point of view, we see the bubbles as the camera zooms in. The sound of the effervescent water becomes more intense while all other sounds disappear. Travis has effectively cut himself from the outside. He is completely immersed in his own bubble”



Imagem 21 - Primeiro exemplo de montagem através do ponto de vista em “Taxi Driver”

Ao longo do filme, Travis vai despertando o seu lado mais agressivo e violento, algo proveniente da sua convivência e vivência noturna nas ruas de Nova Iorque.

Travis teve acesso a cenas de prostituição, racismo e violência que puxaram por este seu lado mais violento, fazendo com que planeasse a morte do Senador mas que, ao mesmo tempo tentasse ajudar uma jovem prostituta de fugir deste tipo de vida.

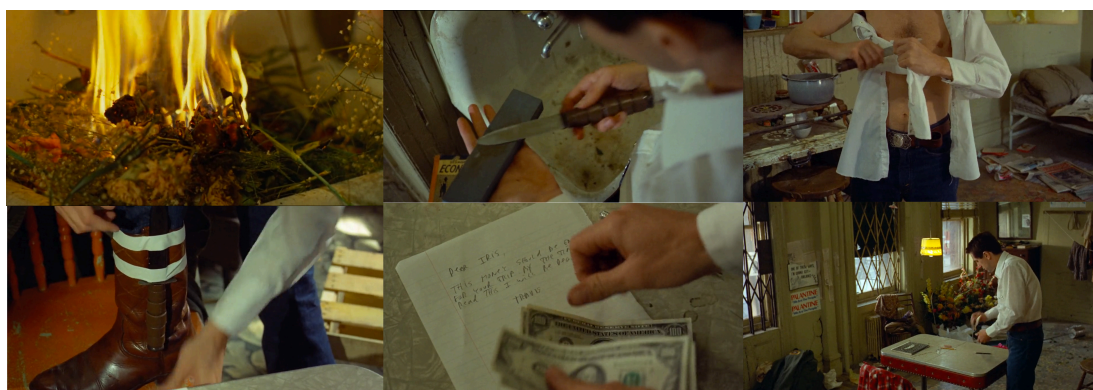


Imagem 22 – Segundo exemplo de montagem através do ponto de vista em “Taxi Driver”

“Visto que o filme é contado através do ponto de vista de Travis, incluindo muitos planos de ponto de vista e leituras do seu diário em voz-off, a audiência não pode ajudar mas sim relacionar-se com ele e sentir alguma simpatia. No entanto, à medida em que os pensamentos

e comportamentos de Travis se tornam mais revoltados e violentos, a audiência começa a sentir-se mais desconectada dele.”<sup>40</sup>

Em “*Psycho*”, Alfred Hitchcock utiliza o método de ponto de vista com duas personagens. Numa primeira fase, estamos no papel de Marion Crane, a personagem que roubou o chefe e foge sem ninguém saber do seu paradeiro.

Na tentativa de fugir, Marion sente-se cansada e pára o carro na berma da estrada. Apercebe-se que levou mais tempo de descanso do que pretendia, quando um polícia a acorda e acha a sua atitude muito suspeita.

Nesta cena, Hitchcock utiliza o método de montagem através do ponto de vista, o qual apresenta um momento de tensão no qual Marion, de consciência pesada, tenta convencer o polícia de que não tem motivos para suspeitar dela.



Imagem 23 – Primeiro exemplo de montagem através do ponto de vista em “*Psycho*”

A partir daí Marion é seguida pelo polícia até que consegue despistar a atenção dele quando encontra um Motel longe da estrada.

---

<sup>40</sup> SEROWORD. “*How Traxi Driver Defied Traditional Hollywood And Exemplified The New Hollywood*”, disponível em <http://seroword.com/film/taxi-driver-defied-traditional-hollywood-exemplified-new-hollywood>. Acedido a 2 de Julho de 2016

“*Since the film is told from Travis’s point of view, including many point of view shots and voice-over readings from his diary, the audience can’t help but relate to him and feel somewhat sympathetic. However, as Travis’s thoughts and behavior become more outrageous and violent, the audience starts to feel more disconnected from him*”

Já no Motel e enquanto janta, Marion mete conversa com Norman Bates, um dos donos do Motel. Aparentemente sem nada de suspeito, Marion vai para o seu quarto tomar banho, quando é surpreendida por Mrs. Bates (mãe de Norman) que a tenta matar. Aqui, Hitchcock utiliza cortes rápidos e vários ângulos que mostram vários pormenores do ataque a Marion. Um dos ângulos utilizados é o de ponto de vista, onde o público está no lugar de Marion e vê a silhueta de uma personagem feminina a atacá-la, sem perceber de quem se trata.

Os diversos ângulos e a rápida mudança de planos enfatizam e criam um momento de *suspense*, no qual o espectador não consegue prever como irá acabar.



Imagem 24 - Segundo exemplo de montagem através do ponto de vista em “Psycho”

Esta cena é das mais conhecidas e das mais importantes na história do cinema americano pois, Hitchcock utiliza um método de montagem bastante eficaz que consegue convencer o espectador de que houve uma morte, sem a personagem ser atacada por completo: a arma não chega a atingir a personagem, mas o jogo de cortes, de ângulos, de velocidades e de sons utilizados, transmitem esta ideia ao espectador.

“Uma das razões de que o assassinato do personagem de Janet Leigh em *Psycho* (1960) é tão chocante é que ela é tão inesperada. O realizador Alfred Hitchcock, o mestre da subvertência das nossas expectativas, não desenvolve a tensão nas formas convencionais, e por isso, quando a cena do chuveiro acontece, a nossa frequência

cardíaca e outras respostas viscerais saltam muito rapidamente de um estado de calma para um estado de extrema actividade.”<sup>41</sup>

Pouco depois, Norman descobre o que aconteceu com Marion e livra-se do corpo dela, metendo-a dentro do carro dela e empurrando-o para um pântano.

Com a morte de Marion, Hitchcock altera o ponto de vista para Norman, através de um momento de *suspense* que acontece no pântano enquanto Norman assiste ao carro de Marion a ser “engolido”.

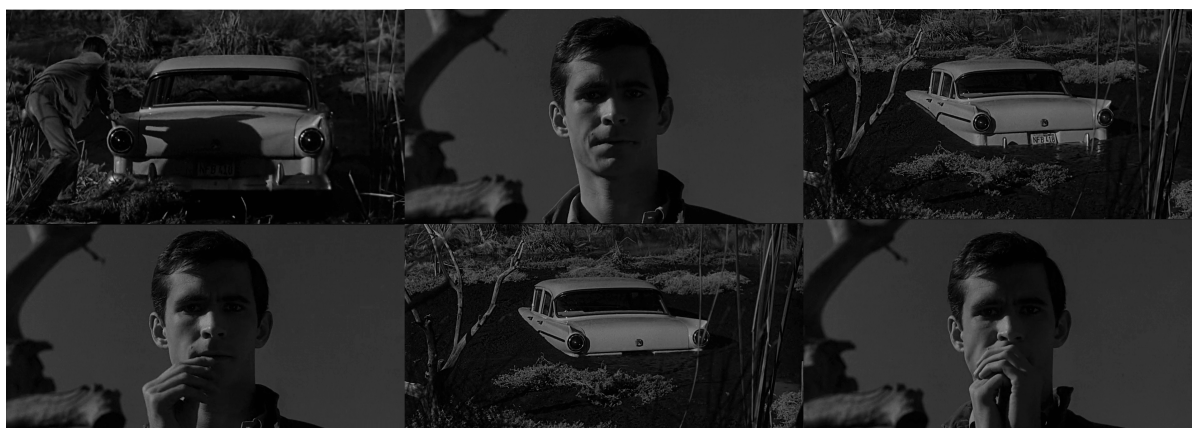


Imagem 25 - Terceiro exemplo de montagem através do ponto de vista em “Psycho”

“Em primeiro lugar identificamo-nos com Marion Crane, mas uma vez que ela se foi, há apenas um personagem que resta - o seu assassino. É possível mudar imediatamente o nosso ponto de vista para o antagonista, e ainda simpatizar com ele? (...) Agonizantemente lenta, nós testemunhamos como o carro afunda.... suspense.... ele fica preso! Nós estamos directamente no ponto de vista de Norman (...) O telhado branco brilhante permanece visível acima da lama. Norman entra em pânico - e nós também...com ele. (...) Prendemos a

<sup>41</sup> PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Shaping The Film Edit*. Routledge - New York, 2009, p.67

“One of the reasons that the murder in the shower of Janet Leigh’s character in *Psycho* (1960) is so shocking is that it is so unexpected. Director Alfred Hitchcock, master of subverting our expectations, does not develop tension in the conventional ways, and so when the shower scene comes, our heart rates and other visceral responses jump very rapidly from a state of calm to a state of extreme activity.”

respiração - até que o carro finalmente desaparece no pântano preto.”<sup>42</sup>

Um filme de Francis Ford Coppola que utiliza esta técnica de montagem é “*The Conversation*” (1974). O filme aborda Harry Caul, um especialista de vigilância.

A história é contada através do ponto de vista do personagem, que é contratado pelo director de uma grande empresa que pretende vigiar a conversa entre o casal a fim de perceber se têm um relacionamento.

Francis Ford Coppola nasceu em Detroit, Michigan, a 7 de Abril de 1939. Influenciado pelos filmes de Sergei Eisenstein, em 1957, Coppola frequentou o curso de Teatro na Universidade de Hofstra (Long Island), onde três anos mais tarde (1960) frequentou a escola de cinema da Universidade da Califórnia.

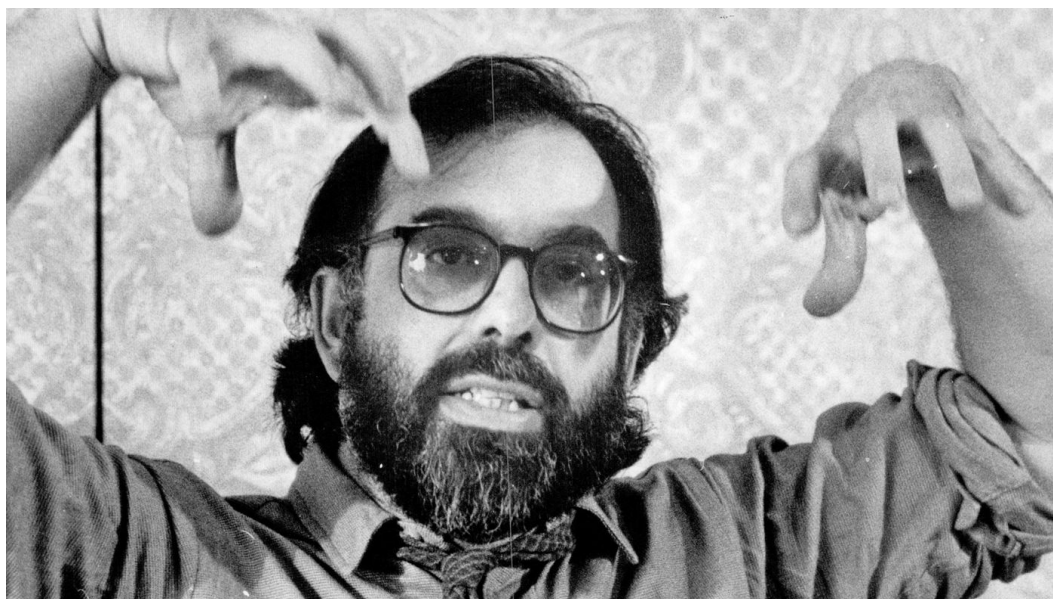


Imagem 26 - Francis Ford Coppola

---

<sup>42</sup> DEPARTMENT, The Story. “*Hitchcock’s POV Says You’re A Psycho*”, disponível em <http://thestorydepartment.com/pov-of-hitchcock-psycho>. Acedido a 2 de Julho de 2016

“*First we identify with Marion Crane, but once she is gone, there is only one character left — her murderer. Is it possible to immediately shift our POV to the antagonist, and even empathise with him? (...) Agonizingly slowly, we witness how the car sinks ... suspense ... it gets stuck! We are squarely in Norman Bates’ POV. (...) The shiny white roof remains visible above the mud. Norman panics – and so do we ... with him. (...) We hold our breath — until the car finally disappears into the black bog*”

Em 1963 realizou o seu primeiro filme, “*Dementia 13*”, um filme com um orçamento bastante reduzido. Em 1969, Coppola fundou a sua própria produtora: *Zoetrope*, permitindo o lançamento de outros jovens realizadores.

A sua carreira durante a década de 70 foi marcada por grandes sucessos: “*The Godfather*” (1972) e “*The Godfather part II*” (1974). Já a década de 80 foi marcada por um filme que desapontou o público “*One From The Heart*” (1982), assim como foi um dos filmes que mais custos de produção teve, comprometendo a relação de Coppola com a *Paramount*<sup>43</sup>.

“O fracasso comercial de *One from the Heart*, juntamente com o decepcionante desempenho de bilheteira de outros filmes produzidos pela *Zoetrope Studios*, deixou Coppola sobrecarregado com uma enorme dívida em meados da década de 1980.”<sup>44</sup>

Em 1974 realizou “*The Conversation*”, um filme que aborda Harry, um técnico de som. Coppola utiliza o método de montagem através do ponto de vista do personagem que está implícito na forma como grava e como ouve a conversa que foi gravada. O espectador só tem acesso ao que Harry sabe e aquilo a que ele ouve na conversa.

Harry Caul é um especialista de vigilância que foi contratado pelo director de uma empresa, que pretendia a gravação de uma conversa entre um casal, com o objectivo de perceber se têm uma relação secreta.

O casal, sempre desconfiado de que podia estar a ser escutado, opta por ter conversas em locais de muito movimento e barulhentos. Sem perceber o assunto que envolve o seu trabalho, Harry grava a conversa do casal e passa alguns dias a tentar melhorar o som da conversa, pois alguma parte do discurso foi “engolido” pelo barulho da multidão.

A montagem através do ponto de vista acontece em todos os momentos em que Harry está a ouvir a gravação da conversa: o espectador ouve e tem acesso a tudo o que o personagem ouve/vê.

---

<sup>43</sup> Estúdio de cinema Americano

<sup>44</sup> WELSH, James M.; PHILLIPS, Gene D.; HILL, Rodney F. *The Francis Ford Coppola Encyclopedia*, Scarecrow Press - Lanham, 2010, p.53

“*The commercial failure of One from the Heart, together with the disappointing box office performance of other films produced by Zoetrope Studios, left Coppola saddled with tremendous debt by the mid-1980s*”

“Mas uma vez que só sabem o que ele sabe, vocês nunca descobrem realmente a história de tudo o que aconteceu. Só fazem suposições. E porque ele é um homem do som, ao longo do filme vocês, o público, naturalmente começam a ouvir o mundo da mesma forma que ele ouve. Essa foi uma oportunidade maravilhosa.”<sup>45</sup> - Walter Murch

Devido ao seu perfeccionismo que resulta em talento, Harry é um dos melhores profissionais de vigilância e por isso arrecada fãs e invejosos que tentam descobrir os seus métodos de trabalho.

Um homem solitário e sempre desconfiado daquilo que o rodeia, todas as relações em que se envolve acabam por não funcionar devido à tentativa de obterem informações dos seus trabalhos através de raparigas que fingem estar interessadas nele.

Simultaneamente à sua vida profissional, ao longo do filme, Harry vai descodificando e percebendo o assunto de gravação, levando-o a ficar alarmado quando percebe que este trabalho pode resultar em mais uma morte, algo que já faz parte do seu histórico.



Imagem 27 - Primeiro exemplo de montagem através do ponto de vista em "The Conversation"

<sup>45</sup> ONDAATJE, Michael. *The Conversations : Walter Murch and The Art Of Editing Film*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2004, p.264

Versão ebook

“But since you only know only what he knows, you never really discover the whole story of what happened. You just make assumptions. And because he's a sound man, over the course of the film you, the audience, naturally begin to hear the world the way he hears it. That was a wonderful opportunity.”

“*The Conversation*”, na sua totalidade, utiliza o ponto de vista como processo de decodificação de um discurso que tem algumas implicações no personagem. Este método origina momentos de tensão quando Harry pensa que está a ser observado e quando é surpreendido com a descoberta de uma mensagem proveniente do discurso que estava a decifrar, proveniente do seu trabalho.

Na figura abaixo é apresentada uma sequência correspondente a um momento do filme em que Harry consegue decodificar um instante da conversa e a frequente repetição e clareza do discurso são intercalados com imagens de reacções do personagem e do seu ponto de vista perante aquilo que está a ouvir.



Imagem 28 - Segundo exemplo de montagem através do ponto de vista em "The Conversation"

A utilização do método de montagem através do ponto de vista vem realçar uma conversa decifrada através da interpretação que Harry lhe deu, proveniente de um discurso distante do que é a conversa original:

"(...) estes não são necessariamente os mesmos planos que vimos nas cenas de abertura. (...) são as lembranças de Harry ou as suas interpretações do que ele está a ouvir. (...) As imagens são

imaginadas por Harry para acompanharem a sua interpretação errada do som. Mas, interpretando-as como flashbacks objectivos, nós não as questionamos por um segundo. Nós também as ouvimos. Nós apenas não percebemos que estamos a ouvir da mesma maneira que Harry ouve em vez da forma como foi realmente dito. É subtil, mas é extremamente eficaz em nos levar para um caminho e, em seguida, configurar a revelação na parte final do filme.”<sup>46</sup>

Contrariamente a estes realizadores, em “*The Shining*”, Kubrick aplica a montagem através do ponto de vista de três personagens.

A primeira vez em que temos acesso ao ponto de vista de um personagem é com Danny, filho de Jack e Wendy que tem o dom de detectar espíritos, e através de um amigo imaginário, consegue ver o passado, o presente e o futuro.

O espectador tem pela primeira vez acesso aos dons de Danny, quando este está na sala de jogos e detecta espíritos de duas gémeas.



Imagem 29 - Primeiro exemplo de montagem através do ponto de vista em “*The Shining*”

<sup>46</sup> MOVIES, Doctor Of. “*Great Movies - The Conversation (1974)*”, disponível em <https://doctorofmovies.com/2014/09/10/great-movies-the-conversation-1974>. Acedido a 3 de Julho de 2016  
“(…) these are not necessarily the same shots that we saw in the opening scenes. (...) they are Harry’s recollections or Harry’s interpretations of what he is hearing. (...) The visuals are imagined by Harry to accompany his misinterpretation of the sound. But, interpreting them as objective flashbacks, we don’t question them for a second. We heard it too. We just don’t realise that we are hearing it the way Harry hears it rather than the way it was actually said. It is subtle, but incredibly effective in leading us down a path and then setting up the reveal late in the film.”

O segundo momento do filme em que o espectador é colocado no lugar do personagem acontece quando Jack entra no quarto 237. Após Danny ter contado à mãe que há uma mulher estranha no hotel e que o tentou estrangular, Jack vai ao quarto investigar e encontra o fantasma de uma mulher morta.



Imagem 30 - Segundo exemplo de montagem através do ponto de vista em “The Shining”

O terceiro momento em que o Kubrick coloca o espectador no lugar de outro personagem ocorre quando Wendy vai à procura de Jack e descobre um manuscrito que não tem nada mais do que um frase repetida a ocupar as páginas por inteiro.

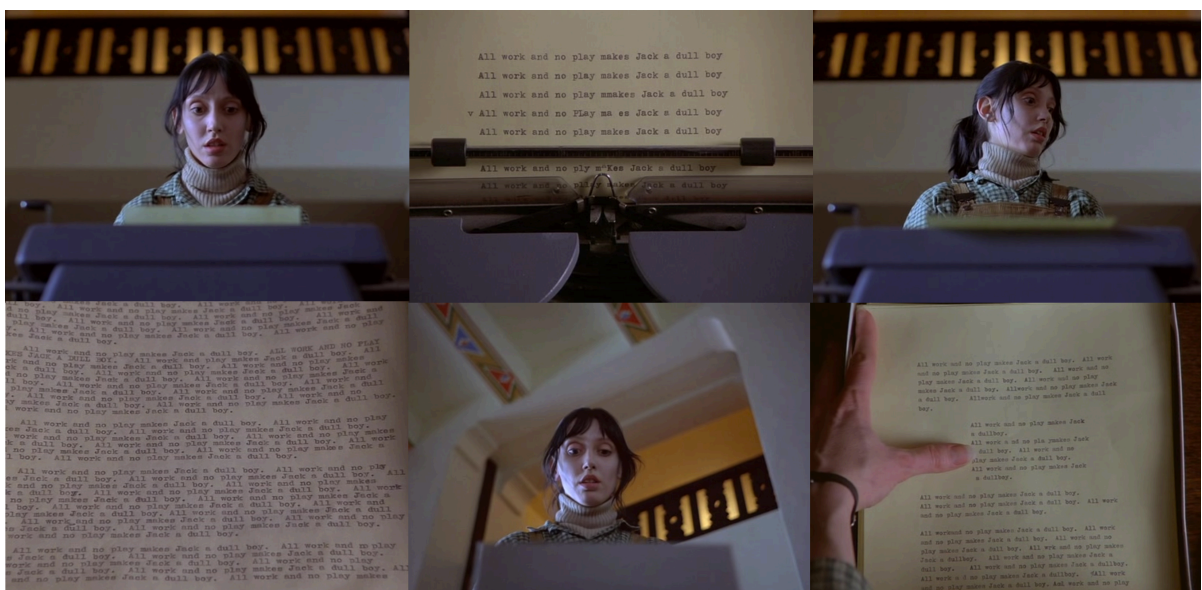


Imagem 31 - Terceiro exemplo de montagem através do ponto de vista em “The Shining”

“A distorção da mise en scene, e os intencionais, quase obsessivos movimentos nos corredores do Hotel Overlook sugerem o ponto de vista de uma força destrutiva espiritual. A câmara em movimento representa o próprio controlo de Kubrick sobre a mise en scene. Kubrick permite maior espaço para observar e julgar a situação dos seus personagens bem como a percepção do espectador sobre a situação, ao mesmo tempo que garante de que o espectador é incorporado em cada cena juntamente com os personagens.”<sup>47</sup>



Imagem 32 – Danny em “The Shining”

“A câmara também parece que às vezes está numa perseguição não uniforme quando Danny está a circular nos corredores do hotel no

<sup>47</sup> EMPORIUM, The Film. “Critical Analysis: The Shining (Stanley Kubrick, 1980)”, disponível em <http://thefilmemporium.blogspot.pt/2010/06/critical-analysis-shining-1980.html>. Acedido a 2 de Julho de 2016  
“The distortion of the mise en scene, and the purposive, almost obsessive movements through the corridors of the Overlook Hotel suggest the POV of a spiritual destructive force. The moving camera represents Kubrick’s own control over the mise en scene. Kubrick permits greater room to observe and judge his characters’ situation and the viewer’s own perception of the situation as well, while also ensuring that his spectator is embodied into each scene along with the characters”

seu triciclo. Um certo número de vezes ao longo do filme, e em particular na sequência de "Sábado", a câmara parecia que estava a seguir Danny lá de trás como um espectro. Às vezes a câmara está directamente por cima do ombro, ou perto do nível do solo próximo das rodas, enquanto que outras vezes a câmara recua para trás, enquadrando-o a com alguma distância.”<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> “*The camera also seems to sometimes be in a non-uniform pursuit when Danny is circling the corridors of the hotel on his tricycle. A number of times throughout the film, and particularly in the ‘Saturday’ sequence, the camera seemed to stalk Danny from behind like a spectre. Sometimes the camera is directly over his shoulder, or close to ground level next to the wheels, while other times the camera retreats back, framing him from more of a distance.*”

<http://thefilmemporium.blogspot.pt/2010/06/critical-analysis-shining-1980.html>

### 2.3.2.3. *Pacing* (ritmo)

O *pacing* é um método de montagem muito utilizado na criação de *suspense* e o mesmo se refere ao andamento de um filme.

Quando o *pacing* de um filme é rápido, o realizador pretende criar um momento de intensidade na história, acelerando o ritmo no espectador. Caos, tensão e medo são reacções muito provenientes deste estilo de *pacing*, devido à velocidade dos cortes que aceleram o batimento cardíaco do espectador. Os cortes entre planos variam entre 15 *frames* e dois segundos.<sup>49</sup>



Imagem 33 - Exemplo de uma sequência de *pacing* rápido; Fonte: “Communications & Multimedia Technology, de Dale Andrews

Quando o *pacing* de um filme é lento, o realizador tem como objectivo criar tensão ou ansiedade no espectador, ao mesmo tempo que lhe permite absorver a informação. Aflição, tensão e alegria são reacções muito próprias deste estilo. Os cortes entre planos abrangem intervalos de 5 a 9 segundos.



Imagem 34 - Exemplo de uma sequência de *pacing* lento; Fonte: “Communications & Multimedia Technology, de Dale Andrews

“Se o conteúdo da produção não tiver oscilações naturais no ritmo, o editor de vídeo, com a possível ajuda da música, pode editar alguns segmentos juntos de forma a criar mudanças de ritmo.”<sup>50</sup>

<sup>49</sup> ANDREWS, Dale. *Communications & Multimedia Technologies*. Digital Overdrive - Canada, 2008, p.95

<sup>50</sup> COLLEGE, Cyber. "Video Editing, Part VP", disponível em <http://cybercollege.com/tvp055.htm>. Acedido a 2 de Julho de 2016

“If the content of the production doesn't have natural swings in tempo, the video editor, with possible help from music, can edit segments together in a way to create changes in pace.”

O filme “*Psycho*”, de Hitchcock, contém uma das cenas mais famosas do cinema Americano. A cena em si contém pouco mais de dois minutos e inclui 50 cortes, apresentando uma diversidade de planos e de ângulos.

Do início da cena até ao seu *climax* (ponto alto de tensão de uma narrativa) são apresentados planos de maior duração que demonstram a acção de Marion a tomar banho. Devido a uma duração longa entre cortes, este início de cena torna-se num momento relaxante (*spacing* lento).

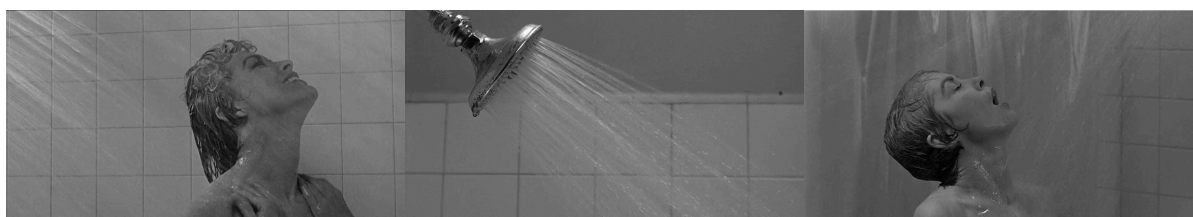


Imagem 35 - Exemplo de *spacing* lento em “*Psycho*”

Quando a história atinge o seu *climax*, Hitchcock aplica um jogo rápido de cortes misturado com vários ângulos e planos de Marion e da assassina (Mrs. Bates).

Este momento a nível de duração dos cortes é muito menor do que a cena inicial, mas devido aos seus efeitos no espectador, acaba por transmitir a sensação de uma cena de longa duração. A criação de uma acção tensa e o aumento do batimento cardíaco do espectador são provenientes de um *spacing* rápido, deixando o espectador na expectativa.



Imagem 36 - Exemplo de *spacing* rápido em “*Psycho*”

“A cena do chuveiro começa a um ritmo descontraído para o prólogo: os planos de Crane a dar início ao banho. (...) A sequência do assassinato e os seus detalhes rapidamente aceleram o ritmo. O plano que precede o assassinato tem 16 segundos, e o plano que sucede o assassinato tem 18 segundos. No meio, há 27 planos dos detalhes do assassinato.”<sup>51</sup>

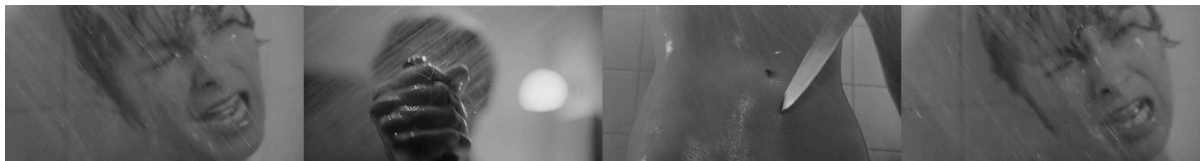


Imagem 37 – Pacing rápido em “Psycho”

A utilização do *pacing* rápido vem por sua vez garantir um método de montagem incrível na concepção de diversos ângulos e de cortes que resultam na criação de um momento extremamente intenso. Aliado a todos estes métodos, está a inserção de um efeito sonoro que vem fortalecer o momento da cena.

“Esta alternância entre planos curtos da vítima e planos mais compridos do crime são exagerados pelo uso de planos de pontos de vista: planos subjectivos que enfatizam a vitimização de Crane. O ritmo e os ângulos da câmara combinam-se de forma a aumentar o choque e a identificação com a vítima.”<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> DANCYGER, Ken. *The Technique Of Film And Video Editing: History, Theory And Practice*. Focal Press, 2006, p.92

“*The shower scene begins with a relaxed pace for the prologue: the shots of Crane beginning her shower. (...) The sequence of the murder itself and its details rapidly accelerate in pace. The shot that precedes the murder runs for 16 seconds, and the shot that follows the murder runs for 18 seconds. In between, there are 27 shots of the details of the murder*”

<sup>52</sup> DANCYGER, Ken. *The Technique Of Film And Video Editing: History, Theory And Practice*. Focal Press, 2006, p.92

“*This alternating of shorter shots of the victim and longer shots of the crime is exaggerated by the use of point-of-view shots: subjective shots that emphasize Crane’s victimization. Pace and camera angles thus combine to increase the shock and the identification with the victim*”

Quando um filme tem um *pacing* lento não significa que seja aborrecido, antes pelo contrário. Um filme de *pacing* lento pode ser mais interessante do que um filme com um *pacing* rápido.

Contrariamente a “*Psycho*”, “*The Conversation*” é um filme de *pacing* lento. Como abordado anteriormente, o personagem principal é um dos melhores profissionais de vigilância e foi contratado para gravar a conversa entre um suposto casal de amantes.

Com uma personagem muito solitária e reservada, a história é contada através do seu ponto de vista e o espectador só consegue ter acesso aquilo a que o personagem sabe/ouve/vê.

Apesar de maior parte do filme ter um *pacing* lento, numa parte final do filme há uma cena em que os planos vão encurtando gradualmente, acelerando o ritmo do filme. Nesta cena, o personagem está num quarto de hotel a tentar ouvir o que se passa no quarto ao lado onde supostamente está o casal para o qual o personagem principal (Harry) foi contratado para gravar a conversa.

No momento em que Harry tem uma nova descoberta sobre o casal (ver figura abaixo), o ritmo vai acelerando gradualmente (o plano em que Harry descobre tem 1 minuto e 7 segundos (imagem da esquerda), sucedendo-se um plano com 12 segundos (imagem ao centro) e outro plano com 10 segundos (imagem à direita)).



Imagem 38 - Exemplo de alteração gradual no ritmo do filme “*The Conversation*”, de Francis Ford Coppola

Uma cena característica de um *pacing* lento, os planos vão-se tornando cada vez mais curtos, até atingirem um ritmo muito próximo daquilo que é o *pacing* rápido (ocorre até ao limite máximo de dois segundos de duração): diversidade de planos que variam entre os dois e os três segundos.

Nesta cena, Harry encontra-se aterrorizado num estado de paranóia e o encurtamento da duração de planos funciona na criação de um momento de tensão e de *suspense* no espectador (ver figura abaixo).



Imagem 39 - Exemplo de alteração rítmica no filme "The Conversation"

“(...) *The Conversation* é habilmente bem ritmada e trabalhada. Funciona como um thriller de vigilância, uma exploração profética da prevalência da tecnologia das nossas vidas, e um fascinante estudo de personagem. A intensidade começa a espigar dramaticamente à medida em que nos aproximamos do climax chocante.”<sup>53</sup>

<sup>53</sup> PUNCTUATION, Graffiti With. “*Five Star Films #13: The Conversation (1974)*”, disponível em <http://www.graffitiwithpunctuation.net/2012/10/04/five-star-films-14-the-conversation-1974>. Acedido a 3 de Julho de 2016

“(...) *The Conversation* is expertly paced and crafted. It works as a surveillance thriller, a prophetic exploration of the prevalence of technology in our lives, and a fascinating character study. The intensity begins to spike dramatically as we approach the shocking climax.”

Em “*The Shining*”, na parte final do filme, quando Dick (chefe de cozinha) entra no hotel, vai à procura de Jack e Wendy e é surpreendido por Jack que o ataca.

Existe um momento muito tenso entre a entrada de Dick no hotel e o ataque de Jack, no qual decorrem cerca de dois minutos, onde são apenas utilizados dois planos diferentes: Dick à procura de Jack e Wendy; Jack a esconder-se de Dick.



Imagem 40 – Pacing lento em “*The Shining*”

O primeiro plano alcança quase a duração de um minuto, sendo que o segundo plano passa um pouco da duração de um minuto (*pacing* lento).

O *pacing* aumenta no momento em que Jack ataca Dick e os diversos planos utilizados têm em média um segundo de duração. Os planos são intercalados com Dick a ser atacado por Jack, Danny a berrar e Jack a atacar Dick (imagem abaixo).



Imagem 41 - Pacing rápido em "*The Shining*"

“Quando o Dick começa a andar pela casa, os passos selectivos são ouvidos, e depois o ressoar de um relógio e começa a contagem, no qual é tudo lento, mas mais uma vez é um pleonasma, e acrescenta um elevado suspense, até que Jack ataca e a contagem aumenta, bastante alta e rápida, o que amplifica o terror.”<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> WORK, Bianca E F Media Studies Work. “*The Shining - Clip Analysis*”, disponível em <https://biancaefmediastudieswork.wordpress.com/2015/02/12/the-shining-clip-analysis>. Acedido a 3 de Julho de 2016

*“When Dick starts to walk through the house, the selective footsteps are heard, and then a clock clanging and score comes in, which is all slow, but pleonastic once again, and adds heightened suspense, until Jack attacks him, and the score climaxes, quite loud and fast, which amplifies the horror.”*

#### 2.3.2.4. *Jump Cut*

*Jump cut* é um método de montagem onde é aplicado um corte entre dois ângulos de câmara muito idênticos, criando o efeito de salto na imagem. Este método quebra a continuidade, criando uma desregulação temporal e/ou espacial que origina a criação de um momento tenso.

Este método de montagem apareceu pela primeira vez no cinema no filme “*The Vanishing Lady*” (1896), de George Méliés. O realizador descobriu este método por acidente e utilizou-o como efeito especial.

Em 1960, o *jump cut* ganhou notoriedade através do filme “*À bout de Souffle*”, de Jean-Luc Godard, o qual o utilizou como método de criação de ansiedade e deslocação:



Imagem 42 - *Jump Cut* em “*À bout de Souffle*”, de Jean-Luc Godard

"(...) O realizador (...) ele mesmo disse que eram o resultado de uma necessidade económica, porque o filme que ele tinha feito tinha aproximadamente duas horas e meia de duração e o filme para o qual ele tinha sido contratado para fazer tinha 90 minutos: "Eu lembro muito claramente - como eu inventei este famoso método de corte, que agora é utilizado em anúncios: nós pegamos em todos os planos e sistematicamente começamos a cortar tudo aquilo que podia ser cortado, enquanto tentávamos manter algum ritmo."<sup>55</sup>

<sup>55</sup> SCHOOL, No Film. "What Jean-Luc Godard's 'Breathless' Can Teach You About Jump Cuts & Editing", disponível em <http://nofilmschool.com/2014/12/what-jean-luc-godards-breathless-can-teach-you-about-editing>. Acedido a 9 de Junho de 2016.

"The director (...) himself has said that they were the result of economic necessity, because the film he had made was roughly two and a half hours long and the film he had been contracted to make was 90 minutes: "I remember very clearly -- how I invented this famous way of cutting, that is now used in commercials: we took all the shots and systematically cut out whatever could be cut, while trying to maintain some rhythm."

Em “*Psycho*”, Hitchcock utilizou o *jump cut* na cena do chuveiro, onde Marion é atacada por Mrs. Bates.

Inicialmente, Hitchcock apresenta diversos planos de Marion a tomar banho relaxada, intercalados com planos do chuveiro a deitar água. No momento em que Marion está a tomar banho, a câmara faz *zoom-in* na silhueta de Mrs. Bates e sucede-se um triplo *jump cut*: um plano médio de Marion a assustar-se, salta para um *close-up* que enfatiza a expressão de Marion, finalizando com o salto para um plano de detalhe da boca de Marion no momento em que berra (ver figura abaixo).



Imagem 43 – Jump cut em “*Psycho*”

“Se os dois planos reconhecem uma mudança de direção, ou focam-se numa acção inesperada, ou simplesmente não mostram a acção num plano que prepara o espectador para o conteúdo do plano seguinte, o resultado do jump cut é focar-se na descontinuidade. Não só o jump cut lembra os espectadores de que eles estão a ver um filme, mas também é chocante.”<sup>56</sup>

Aliada a esta cena está a inserção de um efeito sonoro que ajuda na concepção de um momento de grande intensidade.

Contrariamente a Hitchcock, em “*Taxi Driver*”, Scorsese utilizou um *jump cut* com a finalidade de realçar o estado psicológico instável e perturbado de Travis.

Nesta cena, Travis está a treinar um discurso onde iria enfrentar outro personagem. À medida em que fala, Travis roda ligeiramente o corpo e enfrenta a câmara com o olhar. Toda

---

<sup>56</sup> DANCYGER, Ken. *The Technique Of Film And Video Editing: History, Theory And Practice*. Focal Press, 2006, p.119

“Whether the two shots recognize a change in direction, focus on an unexpected action, or simply don’t show the action in one shot that prepares the viewer for the content of the next shot, the result of the jump cut is to focus on discontinuity. Not only does the jump cut remind viewers that they are watching a film, but it is also jarring.”

a mensagem é dita em *voz-off* e demonstra a revolta do personagem: “*Listen, you fuckers, you screwheads. Here is a man who would not take it anymore. Who would not let (...)*”.

O espectador é surpreendido com uma pausa no discurso (pensamento de Travis) e o personagem volta ao início do mesmo e repete-o, voltando à posição corporal inicial do discurso. Entre estes dois momentos é inserido um *jump cut*, o qual realça o estado psicológico desequilibrado de Travis.

“Se os dois planos reconhecem uma mudança na direcção, focam numa acção inesperada, ou simplesmente não mostram a acção num plano que prepara o espectador para o conteúdo da cena seguinte, o resultado do *jump cut* é concentrar-se na descontinuidade.”<sup>57</sup>



Imagem 44 – Jump cut em “Taxi Driver”

<sup>57</sup> DANCYGER, Ken. *The Technique Of Film And Video Editing: History, Theory And Practice*. Focal Press, 2006, p.119

“Whether the two shots recognize a change in direction, focus on an unexpected action, or simply don’t show the action in one shot that prepares the viewer for the content of the next shot, the result of the *jump cut* is to focus on discontinuity.”

“A edição utilizada nesta cena, assim como o som não-diegético da voz-off de Travis, tudo isso perturba e desorienta o público, além de reflectir a paranóia e os delírios que ocorrem na cabeça de Travis.”<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> ZOONS, Amy Lauren. “*How Taxi Driver Defied Traditional Hollywood And Exemplified The New Hollywood*”, disponível em <https://amylaurenzoons.wordpress.com/tag/new-hollywood>. Acedido a 2 de Julho de 2016

“*The editing used in this scene, as well as the non-diegetic sound of Travis’s voice-over, all disturb and disorient the audience, in addition to mirroring the paranoia and delusions occurring in Travis’s head.*”

### 2.3.3. A influência sonora na produção de *suspense*

Os primeiros passos do som no cinema surgiram pelas mãos de Edison que, por volta de 1895 criou o cinéfone, um aparelho proveniente da junção do fonógrafo<sup>59</sup> com o cinetógrafo<sup>60</sup>. O cinéfone permitia a sincronização do som com a imagem.

Até ao final de 1920, o cinema era mudo, com a exceção do género musical cujos filmes eram acompanhados por uma orquestra.

“Apesar das ambições audiovisuais de Thomas Edison, os problemas com a sincronização e com a amplificação retardaram o desenvolvimento do aparelho da prática de som até 1920.”<sup>61</sup>

Em 1926, a Warner Brothers inventou o *Vitaphone*, um sistema de som analógico cujo *soundtrack* era emitido em discos fonográficos. O lançamento oficial do Vitaphone decorreu a 6 de Agosto de 1926, com a apresentação do filme “*Don Juan*”, realizado por Alan Crosland. O filme era acompanhado por uma partitura da Orquestra Filarmónica de Nova Iorque.

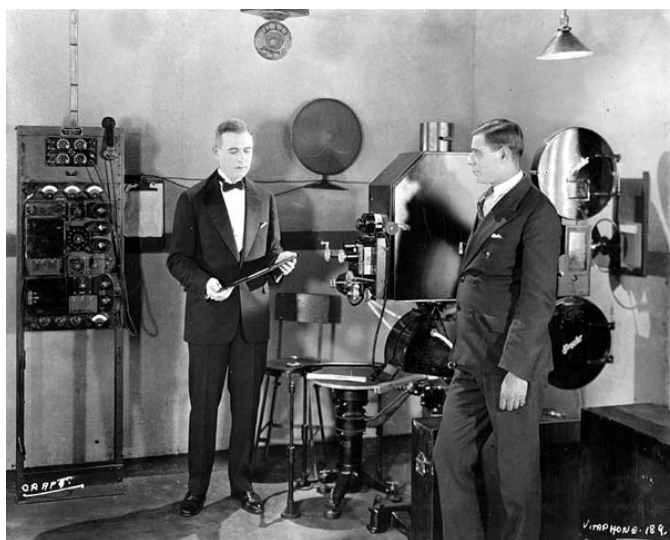


Imagem 45 – Demonstração do Vitaphone em 1926

<sup>59</sup> Aparelho de gravação e reprodução sonora, inventado por Thomas Edison em 1877

<sup>60</sup> Aparelho de reprodução de imagens animadas, inventado por Thomas Edison em 1888

<sup>61</sup> PARKINSON, David. *100 Ideas That Changed Film*. Laurence King Publishing – London, 2012, p.92

“Despite Thomas Edison’s audiovisual ambitions, problems with synchronization and amplification retarded the development of practical sound apparatus until the 1920s.”

Em 1927, a Warner Brothers apresentou o primeiro filme com som sincronizado, “*The Jazz Singer*”, realizado por Alan Crosland.

“No início da década de 1930, os cineastas Soviéticos Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin defenderam o uso do som contrapontual ou assíncrono de forma a contrastarem os aspectos sonoros e visuais de um filme, em vez de simplesmente elevarem o naturalismo. Posteriormente, Jean Renoir e Orson Welles procuraram um maior realismo através da utilização de ruídos fora do ecrã, mudanças de tom, pontes sonoras e sobreposição de diálogo (...)”<sup>62</sup>

O aparecimento do som no cinema levou à criação de novas técnicas de filmagem e à invenção de outros géneros. Tornou-se num elemento imprescindível na produção de *suspense*.

“O som é uma grande influência na atenção das pessoas.”<sup>63</sup>

– Walter Murch

No início da cena do chuveiro em “*Psycho*”, o único som a que o espectador tem acesso é o barulho da água a cair. Durante algum tempo, Hitchcock presenteia o público com uma cena relaxante. A interrupção deste momento acontece quando entra uma nova personagem, a qual começa a atacar Marion.

Além da utilização de métodos de montagem que por si só já permitem a criação de um momento intenso, é introduzido o som das cordas de um violino que, sincronizado com o ritmo acelerado da montagem, resulta num momento de grande aflição.

---

<sup>62</sup> PARKINSON, David. *100 Ideas That Changed Film*. Laurence King Publishing – London, 2012, p.93

“*In the early 1930s, the Soviet filmmakers Sergei Eisenstein and Vsevolod Pudovkin advocated the use of contrapunctual or asynchronous sound to contrast a film’s audio and visual aspects rather than simply enhance naturalism. Subsequently, Jean Renoir and Orson Welles sought greater realism by employing off-screen noises, tonal shifts, aural bridges and overlapping dialogue (...)*”

<sup>63</sup> “*Sound is a huge influence on people’s attention.*”



Imagem 46 – A influência sonora em “Psycho”

“A música, em particular, consegue criar sensações de tensão, de alarme e de ansiedade no espectador, e a música dos filmes de terror consegue ser frequentemente discordante, pulsando com o ritmo de um batimento cardíaco. Com longas sequências assustadoras que culminam numa orquestra repentina ou num climax operístico, tal música opera na conjunção de imagens de terror cinematográfico: assim como cada guincho das cordas do violino na cena do chuveiro de Psycho corresponde à acção do esfaqueamento.”<sup>64</sup>

Em “*Taxi Driver*”, Scorsese utiliza o som como forma de realce do estado psicológico perturbado de Travis, um personagem solitário.

Um dos momentos do filme que comprovam a influência do som na criação de emoções, ocorre quando Travis está num *diner* com os seus colegas de trabalho e coloca um comprimido efervescente dentro de um copo de água. Nesse instante, o ruído das bolhas do comprimido na água aumenta constantemente, ofuscando os sons característicos daquilo que o rodeia. Travis “mergulha” na solidão.

---

<sup>64</sup> CHERRY, Brigid. *Horror*. Routledge - New York, 2009, p.69-70

“*Music in particular can create sensations of tension, alarm and anxiety in the viewer, and horror film music can often be discordant, pulsing with the rhythm of a heartbeat. With long eerie sequences that culminate in a sudden orchestral or operatic climax, such music operates in conjunction with the images of cinematic horror: just as each screech of the violin strings in the shower scene of Psycho corresponds to the stabbing action of the knife.*”



Imagem 47 – A influência sonora em “Taxi Driver”

“O som eventualmente cresce tão alto que ofusca toda a conversa. A sonoridade é efectivamente usada nos filmes de forma a adicionar uma terceira dimensão à história no ecrã (...) Por este som ser tão avassalador, a proximidade de Travis a ele torna-se exagerada, como se ele estivesse a cair na bebida. Assim, ele torna-se mais perto do seu isolamento, e mais longe do mundo que o rodeia. Isto é reflectido como quando o plano corta de volta do Alka-Seltzer para Travis a observá-lo, e o público vê que Travis não se moveu fisicamente. Portanto, Travis está mais distante da realidade, preso dentro do domínio dos seus próprios pensamentos.”<sup>65</sup>

Numa cena em “*Touch Of Evil*”, Welles utiliza o som com a finalidade de criar um momento nostálgico.

Quando Quinlan sai do cabaret, começa a tocar uma música ao mesmo tempo que a câmara se aproxima dele, fechando o plano. Sucede-se a imagem de um piano a tocar de uma forma melancólica, como se se tratasse de uma viagem ao passado.

---

<sup>65</sup> FILMS, Strike A Pose. “*The Auditory Perceptions of God’s Lonely Man: Sounds and Narrative Devices in Taxi Driver*”, disponível em <http://strikeaposefilms.com/essays/the-auditory-perceptions-of-god%E2%80%99s-lonely-man>. Acedido a 6 de Julho de 2016

“*The sound eventually grows so loud that it overshadows the entire conversation. Loudness is effectively used in films to add a third dimension to the story on the screen (...) Because this sound is so overwhelming, Travis’s proximity to it becomes exaggerated, as if he is falling into the drink. Thus, he becomes closer to his isolation, and farther away from the world around him. This is reflected as the shot cuts back from the Alka-Seltzer to Travis watching it, and the audience sees that Travis has not physically moved. Therefore, Travis is most distant from reality, trapped within the realm of his own thoughts.*”

A reacção de Quinlan e Tanya e o uso de *close-ups* tornam perceptível a existência de um clima de atracção entre duas pessoas que já se conhecem. O intuito provavelmente seria de reavivar um acontecimento do passado.

“A inserção de um plano ligeiramente torto de um piano esquecido a tocar uma melodia antiga capta a natureza assombrada da sua atracção. A música, o instrumento, e o proprietário invisível do instrumento retornam a Quinlan fora de um distante, passado quase morto.”<sup>66</sup>



Imagem 48 - A influência sonora em "Touch Of Evil"

"A música também desempenha o papel de "confirmar" a resposta emocional do espectador, aparentemente levando-nos a uma forma particular de ver uma sequência, ou pelo menos a qualquer modo de editar uma "leitura preferida" da imagem. Como tal, isso pode ser visto como uma forma de ancorar significado, eliminando as ambiguidades de resposta."<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> RASMUSSEN, Randy. *Six Films Analyzed Scene By Scene*. McFarland & Company - Jefferson, 2006, p.145  
“A slightly askew insert shot of an untended pianola playing an old tune captures the haunting nature of his attraction. The tune, the instrument, and the instrument’s unseen owner return to Quinlan out of a distant, nearly dead past.”

<sup>67</sup> NELMES, Jill. *Introduction To Film Studies*. Routledge - New York, 2011, p.78  
“Music also plays the role of "confirming" the emotional response of the spectator, seemingly leading us to a particular way of seeing a sequence, or at any rate editing a "preferred reading" of the image. As such it can be seen as a way of anchoring meaning, eliminating ambiguities of response.”

Em “*The Shining*”, com a intenção de manipular a audiência, Kubrick recorre a sons diegéticos e não diegéticos. Os sons diegéticos são todos os sons presentes na cena que são perceptíveis pelo personagem e pelo espectador: diálogos entre personagens, sons da natureza, carros, etc. Os sons não diegéticos são aqueles que apenas o espectador tem acesso, sons que fogem da realidade. Não são perceptíveis pelos personagens: *voz-off*, efeitos especiais, etc.

"Ao manipular o que tu ouves e a forma como ouves - e as outras coisas que não ouves - tu podes não só ajudar a contar a história, como também podes ajudar o público a entrar na mente do personagem.— Walter Murch <sup>68</sup>

Um desses momentos ocorre quando Danny está no triciclo a andar pelo o hotel, em direcção ao quarto 237, um quarto assombrado. Durante o percurso, é utilizada uma música que enfatiza o ambiente sinistro do hotel.



Imagem 49 - A influência sonora em "The Shining"

---

<sup>68</sup> NPR. "Behind the Scenes with Film Editor Walter Murch", disponível em

<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4994411>. Acedido a 8 de Julho de 2016

"By manipulating what you hear and how you hear it — and what other things you don't hear — you can not only help tell the story, you can help the audience get into the mind of the character."

“A música extra-diegética é também composta de forma eficaz para o filme, pois ela descreve o funcionamento interno sinistro de Jack, assim como enfatizando a esmagadora intensidade do ambiente sobrenatural.”<sup>69</sup>

Num dos momentos finais do filme “*The Conversation*”, Harry está num quarto de Hotel a tentar ouvir o que se passa no quarto ao lado, pois desconfia que uma das vidas do casal pode estar em risco. Cada vez mais seguro da sua desconfiança, Harry entra num estado de culpa por não ter conseguido evitar a situação mais cedo.

Este momento é intensificado através do uso de vários sons que resultam na perturbação do estado psicológico de Harry: um grito estridente, juntamente com o barulho da televisão e um momento musical de piano.



Imagem 50 – A influência sonora em “*The Conversation*”

“A prioridade da mistura de áudio é de aumentar a tensão dramática. Levando o público para longe da realidade e construindo antecipação, às vezes significa mover o argumento. Às vezes os melhores soundtracks são aqueles que não existem. As audiências estão habituadas a uma barragem contínua de diálogo, musica e som que

---

<sup>69</sup> CINEMA, Senses Of. “*All Visual and No Sound Would Make Jack A Dull Boy*”, disponível em <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/all-visual-and-no-sound-would-make-jack-a-dull-boy>. Acedido a 8 de Julho de 2016

“*The extra-diegetic music is also composed effectively for the film as it describes the sinister inner workings of Jack, as well as emphasising the overwhelming intensity of the supernatural environment.*”

enchem cada segundo da produção. A ausência do som é um elemento surpresa e muitas vezes vai reintroduzir a sensação de áudio como se ele tivesse sido amplificado ou pelo menos mais significativo.”<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> VIDEOMAKER. “*When Editing A Horror Movie Or Thriller, Timing Is Key*”, disponível em <https://www.videomaker.com/article/c3/17056-when-editing-a-horror-movie-or-thriller-timing-is-key>. Acedido a 6 de Julho de 2016

*“The priority of the audio mix is to increase the dramatic tension. Taking the audience away from reality and building anticipation sometimes means flipping the script. Sometimes the best soundtrack is the one that doesn’t exist. Audiences are used to a continual barrage of dialog, music and sound filling every second of a production. The absence of sound is a surprising element and will often times make the re-introduction of audio feel as if it is amplified or at least more significant.”*

## 2.4. Conclusão

Neste capítulo foi percorrida a história do cinema Americano entre as décadas de 1940 a 1980, assim como se conheceu os primórdios da montagem cinematográfica. Foi apurado que além dos *thrillers*, os filmes de terror e os filmes *noir* também estão facilmente conectados à produção de *suspense*.

Após uma longa pesquisa sobre os diferentes métodos de montagem utilizados na produção de *suspense* nos *thrillers* do cinema Americano, concluiu-se que os mais importantes e mais influenciáveis são o método de montagem paralela e o *pacing*.

Através da alternância de planos de seqüências diferentes, a montagem paralela prevalece com características muito próprias baseadas na simultaneidade e na clareza narrativa. Como acontece em “*Psycho*”, na cena em que Lila vai à procura de Mrs. Bates e Sam empata Norman; ou como acontece em “*The Shinning*”, quando Jack persegue Danny no labirinto, este método de montagem implica que o que acontece com um dos personagens depende do que acontece com o outro personagem, uma situação que influencia o espectador no sentido em que o faz ponderar sobre o que vai acontecer, criando respostas emocionais.

O *pacing* sobressai devido à característica que o permite destacar uma mudança importante na história, quer a nível narrativo, quer a nível emocional do personagem. Este método ressalta também pela facilidade em manipular as emoções, como no caso da cena do chuveiro em “*Psycho*”, no qual o espectador nem sequer tem tempo de questionar o que está a acontecer: o *pacing* acelera no momento em que Marion é atacada, não permitindo que o espectador tenha tempo de processar a informação, levando ao aumento do batimento cardíaco. Hitchcock, o “mestre da subvertência das nossas expectativas”, com o excelente uso deste método de montagem, criou uma das cenas mais marcantes da história do cinema Americano.

Apesar da montagem através do ponto de vista e do *jump cut* serem métodos que persuadem o espectador, ambos não têm tanta influência na carga emocional como a montagem paralela e o *pacing*.

### 3. Análise do Projeto Final no Âmbito do Objecto da Investigação

#### 3.1. Introdução do projecto final

“*Insónia*” é o título da curta-metragem produzida no âmbito da cadeira de projecto final do mestrado, um filme escrito e realizado por Bernardo Pinto e produzido por Isa Reis. Assumindo o papel enquanto editora, a restante equipa era constituída por Miguel De como director de fotografia, Manuel Mendes, Zedi Carvalho, Luis Wood e Henrique Silva no som, banda sonora de João Freire e direcção de arte de Carina Gaspar.

Com uma duração de onze minutos, esta curta-metragem de ficção é um *thriller* que retrata a vida de um homem solitário que sofre de um distúrbio de sono. O protagonista torna-se distante e impessoal relativamente às outras pessoas.

Numa noite, e de forma a escapar a pensamentos que o afectam constantemente, o protagonista decide sair e conduzir o carro pela cidade fora. Mais tarde, acaba por se cruzar com uma mulher em apuros que o irá arrastar para um submundo perigoso.

A intenção do realizador era criar uma experiência cinematográfica que criasse uma reação intuitiva no espectador mas que ao mesmo tempo o conseguisse entreter. Sendo um filme com uma preocupação estética muito forte, o mesmo foi inspirado em filmes como o “*Drive*” e “*Only God Forgives*”, realizados por Nicolas Winding Refn; e “*Under The Skin*”, realizado por Jonathan Glazer.

### 3.2. Produção do Projecto

Enquanto editora e como maior parte do meu trabalho seria elaborado na pós-produção do filme, desde cedo me mantive disponível para ajudar na produção do filme, adquirindo, assim, o cargo de assistente de produção.

Desde início contamos com o apoio do Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA) que nos apoiou com 3000 euros. Como o filme contém uma preocupação estética muito forte, o realizador sempre teve em mente uma série de materiais, espaços, cenas, planos e actores. Para isso, precisávamos de aumentar o orçamento do filme.

Juntamente com a Isa Reis, sempre fizemos o possível para arranjar apoios/patrocínios que nos ajudassem a nível de material necessário tanto para a fase de rodagem (ex: *carmounts*) como para a fase de pós-produção (ex: discos externos). Todos os dias enviamos diversos *e-mails*, todas as semanas tivemos reuniões pessoais com várias empresas e visitamos lojas/cafés/restaurantes, procurando apoio/patrocínio a nível de alimentação, cedência de espaços para filmagem e apoio monetário.

De forma a obtermos apoio monetário, contactamos desde grandes a pequenas empresas ou empresas mais recentes que estivessem a precisar de publicidade da própria marca, em que os mesmos nos ofereciam um valor monetário ou cediam o próprio espaço de forma gratuita, para a realização da curta-metragem.

Realizamos duas festas, sendo que uma delas era a despedida da banda *In- The-Cisos* (Ourém), e a segunda festa foi realizada no Indústria Club (Foz, Porto), cujo tema era o cinema português. De forma a chegar a mais gente, divulgamos cartazes/*flyers* pelas ruas do Porto e criamos um evento no *Facebook*.

Pesquisamos diversas empresas que nos pudessem patrocinar/apoiar a nível de material, procurando, primeiramente por um patrocínio total do material. Com o passar do tempo verificamos que seria impossível uma empresa ceder-nos o material por completo e sem custos. À medida que fomos angariando dinheiro para aumentar o orçamento de produção, começamos a contactar essas empresas com a finalidade de obter um desconto em diversos produtos (ex: *carmounts*, lentes, discos SSD, *Droner*, *Steadycam* e a câmara *Blackmagic*).

As filmagens do filme foram quase todas à noite, com exceção de um ou dois dias em que a cena ocorria de madrugada. Com dez dias de filmagens, mais três dias de contingência e com uma média de 18 pessoas em quase todos os dias, o apoio alimentar era uma parte importante na produção.

Contando que cada refeição teria em média um custo de cinco euros, multiplicando por dez dias de filmagens e por 18 pessoas, iríamos gastar cerca de 900 euros em alimentação.

A nível de alojamento sempre nos confrontamos com preços que não se enquadravam no orçamento que pretendíamos. Com três atores e dois figurantes, só tivemos de pagar alojamento a um dos atores, pois os outros viviam no Porto. Além disso, dois a três elementos da equipa de caracterização eram de Lisboa, os quais teriam de ter alojamento cedido por nós. Ponderando que o alojamento para quatro pessoas durante 10 dias poderia perfeitamente ultrapassar dos 500 euros, adicionando os 900 euros da alimentação, íamos ter uma despesa de 1400 euros.

Sem despesas a nível alimentar e com um patrocínio de alojamento acessível, conseguimos utilizar esse dinheiro para o aluguer do material que pretendíamos.

Devido à expressividade que o filme requeria, procuramos atores que conseguissem chegar ao nível de fragilidade e de expressividade pretendidos. Divulgamos o *casting* em grupos/páginas do *facebook* relacionados com teatro, cinema e representação, e *enviamos e-mails* para agências e para *blogs* relacionados com a área das artes.

Após a realização dos *castings* marcados, sentimos que ainda não tínhamos encontrado alguém que se enquadrasse fisicamente no tipo de personagem que queríamos, ou não encontrávamos atores que funcionassem em conjunto, ou eram mais novos do que se pretendia para os personagens. Com isso, começamos a contactar diretamente vários atores profissionais até encontrarmos alguém que se enquadrasse fisicamente e que tivesse disponibilidade para os dias de filmagens estipulados.

### 3.3. Análise e ligação do projecto “Insónia” ao projecto de investigação

Como abordado anteriormente, “Insónia” é um *thriller* que aborda um homem solitário que sofre de um distúrbio de sono. Numa noite em que os pensamentos tomam conta de si, o protagonista sai de casa e conduz pela noite dentro. Algum tempo depois, depara-se com uma mulher em apuros que o arrasta para um submundo perigoso.

Inspirado nos filmes “*Drive*” e “*Only God Forgives*”, de Nicolas Winding Refn e “*Under The Skin*”, de Jonathan Glazer, “Insónia” é um filme com uma preocupação estética muito forte, com elementos *neo-noir* e uma estética *art-house*. O realizador tinha como intenção criar uma experiência cinematográfica que entretivesse o espectador mas que ao mesmo tempo lhe criasse uma reacção intuitiva.

Visto o filme ser conduzido pela personagem principal, o mesmo tinha a intenção de realçar a sua solidão e a forma impessoal como este lida com outras pessoas.

O filme inicia com longos planos de estrada, por vezes intercalados com planos de interior do carro que mostram o personagem a conduzir, assim como alguns planos exteriores do carro. Todos estes planos apresentam a solidão do personagem. Segue-se uma cena numa bomba de gasolina, onde o aumento gradual do som e a reacção pálida e sossegada do personagem enfatizam um estado psicológico perturbado. Seguem-se mais alguns planos de um trajecto solitário.



Imagem 51 - Planos iniciais de "Insónia"

Depois de cerca de três minutos da apresentação do estado do personagem, pela primeira vez o público conhece a sua forma de ver mundo. Aqui, aplicamos um método de

montagem através do ponto de vista do personagem, de forma a demonstrar a maneira como este reage às relações sociais de outros personagens. Esta cena decorre numa *roulotte*, no qual um casal que está à conversa chama a atenção do personagem.



Imagem 52 - Primeiro exemplo de montagem através do ponto de vista em "Insónia"

Neste momento, o espectador tem acesso a um momento de imersão, onde o personagem observa detalhadamente a relação do casal, ao mesmo tempo que os sons que o rodeiam desaparecem gradualmente, ficando este imerso numa bolha de pensamentos.

Este momento é muito idêntico à cena de "*Taxi Driver*", quando Travis coloca um comprimido efervescente num copo de água.

Pouco depois, o protagonista volta à estrada, sucedendo-se um plano de um sujeito desconhecido a fumar, um plano que serve de prelúdio do que se irá suceder mais à frente.

O protagonista entra numa rua onde do lado oposto ao seu carro estão duas prostitutas e ele observa-as atentamente, reparando que uma delas entra num carro. O personagem

encosta o carro um pouco mais à frente e observa uma prostituta a ser atacada por um indivíduo estranho.

Aqui, aplicamos outra vez a montagem através do ponto de vista do personagem, o qual realça a forma como este reage à violência. Um pouco mais tarde, já saturado daquilo a que assistia, o protagonista tem um acto irónico e ataca o indivíduo desconhecido (antagonista), levando a prostituta consigo no carro.



Imagem 53 - Segundo exemplo de montagem através do ponto de vista em "Insónia"

O filme em si tem um *pacing* lento, com vários planos com durações acima dos cinco segundos. O *pacing* aumenta no momento em que o protagonista e a prostituta são descobertos pelo antagonista e este de imediato ataca o protagonista.



Imagem 54 – Pacing rápido em “Insónia”

O *pacing* torna-se ainda mais rápido no momento em que o antagonista persegue a prostituta que fugiu para uma floresta. Ao mesmo tempo que o *pacing* aumenta, é aplicada a

montagem paralela. A junção destes dois métodos de montagem permite um momento extremamente intenso.



Imagem 55 - Primeiro exemplo de montagem paralela em "Insónia"

Pouco depois, o *pacing* volta a diminuir, com imagens de pormenores de contemplação da floresta. O *pacing* acalma mas não deixa de ser um momento intenso: o antagonista perde o rasto da prostituta e são intercalados planos entre os dois, ele à procura dela e a ela a esconder-se dele, ao mesmo tempo que ouve os passos do antagonista a percorrer a floresta. É novamente utilizada o método de montagem paralela. O filme finaliza com a prostituta a atacar o antagonista.



Imagem 56 - Segundo exemplo de montagem paralela em "Insónia"

## 4. Conclusão

No último capítulo da dissertação foi apresentado o projecto final de curso “Insónia”, o qual pertence ao mesmo género cinematográfico dos filmes de objecto de estudo: o *thriller*.

Desde cedo que este projecto permitiu-me trabalhar e conhecer de perto as dificuldades de produzir um projecto cinematográfico com poucos apoios monetários. Apesar destes obstáculos, os mesmos tornaram-nos mais fortes e fizeram-nos aprender e originaram um maior esforço por parte da equipa, de forma a conseguirmos o maior apoio possível.

A montagem no cinema sempre foi para mim um elemento prioritário na ideia da concepção de um projecto de investigação e a escolha acabou por incidir num conteúdo que estivesse aliado ao desenvolvimento do projecto final.

A produção deste projecto permitiu-me conhecer de perto o impacto da montagem e a sua propagação na história do cinema, assim como a sua influência no espectador. A curta-metragem “Insónia” recorreu aos métodos de montagem que anteriormente foram identificados como os mais importantes na produção de *suspense*: a montagem paralela e o *pacing*. Estes métodos assumiram um papel significativo na construção da narrativa da curta-metragem e na resposta emocional do espectador.

Os primeiros tempos de montagem concentraram-se na criação de *rough cuts*, ou seja, um processo de montagem que consiste na inserção ordenada de todas as cenas, sem a necessidade de criar transições suaves. Como o próprio nome indica, cortes duros, bruscos. Este processo tem várias fases e a cada período vai ficando mais próximo do produto final. Estes *rough cuts* basearam-se na identificação de planos que pudessem estar em falta e que fossem imprescindíveis na criação de transições ao longo da narrativa, como os planos da cidade que servem de transição da noite para a madrugada.

Devido a alguns obstáculos técnicos que encontramos no processo de rodagem, o processo inicial da montagem foi mais extenso. Falo de obstáculos no sentido da viabilidade de uma ação que pudesse colocar em causa a credibilidade do filme, como no momento em que o protagonista ataca o antagonista ou como quando o protagonista é atacado, o espectador não tem acesso à acção violenta, fica com a ideia de que ela aconteceu mas não teve tempo suficiente para assimilar essa informação. Esta cena poderia ter sido contornada através de um “jogo” de diversidade de planos curtos que seriam imprescindíveis para o aumento da tensão da cena: plano dos pés do protagonista, plano de rosto do protagonista,

plano pormenor do pé-de-cabra, plano de rosto do antagonista, plano de rosto da prostituta, plano de rosto do protagonista, plano do pé-de-cabra, plano de rosto do protagonista, finalizando com o plano do antagonista no chão - como na cena do chuveiro em “*Psycho*”, quando Marion está a ser atacada, Hitchcock apresenta uma grande variedade de planos curtos intercalados que resultam num momento de aflição, sem revelar muitos pormenores da “morte”, mas convencendo mais facilmente o espectador de que ela aconteceu.

A montagem paralela utilizada na curta-metragem “*Insónia*” acontece em dois momentos finais: quando o antagonista corre atrás da prostituta e quando o mesmo a procura mais tarde, depois de a perder de vista. O primeiro momento contém imagens de ambos os personagens a correr (um a fugir, outro a seguir), onde a montagem paralela está aliada ao uso de *pacing* rápido: uma situação que não é visível em nenhum dos momentos de montagem paralela visualizados nos filmes de estudo. Esta união origina um momento extremamente tenso, no qual o espectador não tem tempo para assimilar a informação que recebeu. O segundo momento possui algumas parecenças com a montagem paralela utilizada em “*The Shining*” quando o pai persegue o filho no labirinto: em ambos os filmes este método de montagem paralela ocorre sobre um *pacing* lento: o espectador tem tempo para reter a informação, tempo esse que o permite questionar sobre o que se vai suceder (Será que a vai encontrar? O que vai acontecer?).

Com a excepção da parte final do filme, onde o mesmo atinge o seu clímax, maior parte da história decorre sobre um *pacing* lento, o qual porventura tem a possibilidade de cair no aborrecimento, algo que eu podia ter prevenido através da montagem: a noite, a solidão, a viagem de carro, poucos personagens, são factores que influenciam a fluidez de um filme. Esta questão poderia também ter sido contornada através do uso de menos planos de estrada ou planos mais curtos e variados, de forma também a permitir o aumento do *pacing*.

O projecto final não só me possibilitou a criação e o acompanhamento de um projecto desde a sua raiz até ao produto final, como também me permitiu conhecer, explorar, testar e pôr em prática os conhecimentos que fui adquirindo ao longo da minha formação.

Acredito que o desenvolvimento deste projecto tenha sido um factor crucial na definição da vida profissional que eu e cada um dos meus colegas pretende seguir.

A elaboração da dissertação e a produção deste projecto vieram realçar e fortalecer a minha ligação com a montagem cinematográfica e como perspectiva futura tenho também a curiosidade de desenvolver e de explorar outros métodos de montagem, assim como a sua implicação noutros ambientes de produção audiovisual.

## **Bibliografia**

PARKINSON, David. *100 Ideas That Changed Film*. Laurence King Publishing – London, 2012

GRANT, Barry Keith. *American Cinema of the 1960s: Themes and Variations*. Rutgers University Press - New Brunswick, 2008

RUBIN, Martin. *Thrillers: Genres In American Cinema*. Cambridge University Press – Cambridge, 1999

SINGER, Irving. *Three Philosophical Filmmakers – Hitchcock, Welles, Renoir*. MIT Press – Cambridge, 2004

NEALE, Steve. *Genre And Hollywood*. Routledge -New York, 2000

JONES, Alan. *The Rough Guide To Horror Movies*. Rough Guides, 2005

GRANT, Barry Keith. *Film Genre Reader IV*. University of Texas Press - Texas, 2012

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*, Texto&Grafia, Lisboa, 2007

KNIGHT, Arthur. *The Liveliest Art: A Panoramic History Of The Movies*, New American Library - New York, 1957

DANCYGER, Ken. *The Technique Of Film And Video Editing: History, Theory And Practice*. Focal Press, 2006

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir O Tempo*, Martins Fontes, São Paulo, Brasil, 1998

MURCH, Walter. *In The Blink Of An Eye*. Silman James Press - Los Angeles, 2001

PEARLMAN, Karen. *Cutting Rhythms: Shaping The Film Edit*. Routledge - New York, 2009

KEIL, Charlie. *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*. University of California Press - Oakland, 2004

RASMUSSEN, Randy. *Six Films Analyzed Scene By Scene*. McFarland & Company - Jefferson, 2006

TRUFFAUT, Francois. *Hitchcock*. Simon & Schuster - New York, 1985

WALKER, Alexander. *Stanley Kubrick Directs*, Harcourt Brace Jovanovich, Nova Iorque, 1971

HILL, Rodney e PHILLIPS, Gene D. *The Encyclopedia Of Kubrick*, Checkmark Books, Nova Iorque, 2002

BAKER, Aaron. *A Companion To Martin Scorsese*, Wiley-Blackwell, 2014

WELSH, James M.; PHILLIPS, Gene D.; HILL, Rodney F. *The Francis Ford Coppola Encyclopedia*, Scarecrow Press - Lanham, 2010

ONDAATJE, Michael. *The Conversations : Walter Murch and The Art Of Editing Film*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2004

ANDREWS, Dale. *Communications & Multimedia Technologies*. Digital Overdrive - Canada, 2008

CHERRY, Brigid. *Horror*. Routledge - New York, 2009

NELMES, Jill. *Introduction To Film Studies*. Routledge - New York, 2011

## Webgrafia

DICTIONARY, Oxford English. “*Definition of blockbuster in English*”, disponível em <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/blockbuster>. Acedido a 18 de Março de 2016.

DICTIONARY, Oxford English. “*Definition of suspense in English*”, disponível em <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/suspense>. Acedido a 18 de Março de 2016.

NOIR, Film. “*What is Film Noir?*”, disponível em <http://filmsnoir.net/what-is-film-noir>. Acedido a 13 de Abril de 2016.

SCHOOL, No Film. “*What Jean-Luc Godard's 'Breathless' Can Teach You About Jump Cuts & Editing*”, disponível em <http://nofilmschool.com/2014/12/what-jean-luc-godards-breathless-can-teach-you-about-editing>. Acedido a 9 de Junho de 2016.

ENGL245. “*Instances Of Editing In Psycho*”, disponível em <https://engl245umd.wordpress.com/2013/10/11/instances-of-editing-in-psycho>. Acedido a 3 de Junho de 2016.

STUDIES, Year 12 Film. “*Film Scene Analysis: 'The Shining'*”, disponível em <http://ethancoledelaneyblog2.blogspot.pt/2013/10/film-scene-analysis-shining.html>. Acedido a 2 de Julho de 2016

DEPARTMENT, The Story. “*POV: McKee's View*”, disponível em <http://thestorydepartment.com/pov-mckee>. Acedido a 11 de Abril de 2016

SCREEN, OFF. “*The Last Temptation Of Travis Bickle*”, disponível em [http://offscreen.com/view/taxi\\_driver](http://offscreen.com/view/taxi_driver). Acedido a 2 de Julho de 2016

SEROWORD. “*How Taxi Driver Defied Traditional Hollywood And Exemplified The New Hollywood*”, disponível em <http://seroword.com/film/taxi-driver-defied-traditional-hollywood-exemplified-new-hollywood>. Acedido a 2 de Julho de 2016

DEPARTMENT, The Story. “*Hitchcock’s POV Says You’re A Psycho*”, disponível em <http://thestorydepartment.com/pov-of-hitchcock-psycho>. Acedido a 2 de Julho de 2016

MOVIES, Doctor Of. “*Great Movies - The Conversation (1974)*”, disponível em <https://doctorofmovies.com/2014/09/10/great-movies-the-conversation-1974>. Acedido a 3 de Julho de 2016

EMPORIUM, The Film. “*Critical Analysis: The Shining (Stanley Kubrick, 1980)*”, disponível em <http://thefilmemporium.blogspot.pt/2010/06/critical-analysis-shining-1980.html>. Acedido a 2 de Julho de 2016

COLLEGE, Cyber. “*Video Editing, Part VI*”, disponível em <http://cybercollege.com/tvp055.htm>. Acedido a 2 de Julho de 2016

PUNCTUATION, Graffiti With. “*Five Star Films #13: The Conversation (1974)*”, disponível em <http://www.graffitiwithpunctuation.net/2012/10/04/five-star-films-14-the-conversation-1974>. Acedido a 3 de Julho de 2016

WORK, Bianca E F Media Studies Work. “*The Shining - Clip Analysis*”, disponível em <https://biancaefmediastudieswork.wordpress.com/2015/02/12/the-shining-clip-analysis>. Acedido a 3 de Julho de 2016

ZOONS, Amy Lauren. “*How Taxi Driver Defied Traditional Hollywood And Exemplified The New Hollywood*”, disponível em <https://amylaurenzoons.wordpress.com/tag/new-hollywood>. Acedido a 2 de Julho de 2016

FILMS, Strike A Pose. “*The Auditory Perceptions of God’s Lonely Man: Sounds and Narrative Devices in Taxi Driver*”, disponível em <http://strikeaposefilms.com/essays/the-auditory-perceptions-of-god%E2%80%99s-lonely-man>. Acedido a 6 de Julho de 2016

NPR. "*Behind the Scenes with Film Editor Walter Murch*", disponível em <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4994411>. Acedido a 8 de Julho de 2016

CINEMA, Senses Of. "*All Visual and No Sound Would Make Jack A Dull Boy*", disponível em <http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/all-visual-and-no-sound-would-make-jack-a-dull-boy>. Acedido a 8 de Julho de 2016

VIDEOMAKER. "*When Editing A Horror Movie Or Thriller, Timing Is Key*", disponível em <https://www.videomaker.com/article/c3/17056-when-editing-a-horror-movie-or-thriller-timing-is-key>. Acedido a 6 de Julho de 2016

## Filmografia

*Psycho* (1960) , de Alfred Hitchcock

*Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese

*The Conversation* (1974), de Francis Ford Coppola

*The Shining* (1980), de Stanley Kubrick

*Touch Of Evil* (1958), de Orson Welles

## **ANEXO A: DVD Projecto Final “Insónia”**

Este DVD inclui o projecto final “Insónia”.