

À PROCURA DO **CORTE PERDIDO**

Joana de Fátima Deusdado Rocha



CATÓLICA
UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA | PORTO
Escola das Artes

Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa
Mestrado em Som e Imagem

Professor Orientador: Prof. Dr. Carlos Sena Caires
Fevereiro de 2014

Dedicatória

Dedico este trabalho a todos os editores, desde os primórdios da história da edição até aos nossos tempos, que dia após dia transformaram e continuam a transformar as histórias em momentos únicos para quem as vê.

Esta dissertação é dedicada também à minha Mãe pela ajuda e sua força nos momentos em que achamos não ser possível fazer tudo. Ao Carlos pela paciência em percorrer este caminho comigo sem desanimar e por me ter dado a energia e espaço que precisava para o percorrer.

E por fim, ao Daniel que me motiva para sempre ser melhor do que acho que consigo.

Agradecimentos

Agradeço ao Prof. Doutor Carlos Sena Caires, meu orientador neste trabalho, pela ajuda, interesse, apoio, sugestões e por me guiar neste caminho ao longo destes meses para a realização deste dissertação. Agradeço também pela disponibilidade, compreensão e crítica que ajudaram esta dissertação a chegar ao rumo pretendido.

Ao Pedro e à Sofia pela disponibilidade em ajudar-me com as questões visuais da dissertação.

Aos meus amigos pela paciência e pelo apoio durante estes meses de ausência.

Por fim à minha família pela força, discernimento e por me ir lembrando que a luz ao final do túnel acaba por chegar.

Resumo

O cinema sempre maravilhou as pessoas, permitindo-as viajar para tempos que não são os seus, experienciarem outros tipos de vida, outras sensações ou identificarem aspectos comuns entre o que se passa no ecrã e a sua própria vida e personalidade. É esta a magia do cinema. Mas para o cinema existir há toda uma arte por trás, que dota cada filme de peculiaridades que o tornam único.

Uns filmes apelam à nossa imaginação, outros mostram-nos novos ideais. Mas para isto ser conseguido há lógicas, regras que se obedecem ou se quebram. Iremos percorrer a história da edição, desde os seus primórdios até aos dias de hoje. Perceberemos que tipo de técnicas se podem utilizar para conferir uma estrutura às narrativas, com o uso do ritmo, da continuidade e ainda do tempo. Cada um destes componentes, pode ser manejado de diversas maneiras, consoante queremos um filme com uma edição mais simples ou com uma gramática assumida.

Com esta análise da edição, pretendemos chegar até ao panorama nacional português. O objectivo essencial é perceber se os jovens realizadores portugueses partilham destas técnicas, se as usam para comunicar com o seu público. Existirão no cinema português gramáticas que nos permitem distingui-lo pela edição? Ou será pela sua componente autoral de conteúdos que os filmes nacionais se destacam no cinema mundial? É preciso primeiro compreendermos como o cinema português evoluiu ao longo das gerações, mas este será sempre analisado do ponto de vista da edição e não das temáticas dos filmes.

Com os inquéritos realizados a jovens realizadores pretende-se perceber de que forma estes encaram a sua obra assim como o cinema nacional em geral. Existe o aperceber do corte no cinema português como ferramenta de estilo?

Índice de Conteúdos

Lista de Figuras	1	
Lista de Esquemas	2	
Glossário	3	
1	Introdução	5
1.1	Apresentação do tema de investigação	5
1.2	Apresentação da problemática	5
1.3	Metodologia utilizada para a Investigação	5
1.4	Caracterização da dissertação	6
1.5	Motivação Pessoal	6
1.6	Motivação Científica	6
2	E o primeiro corte nasceu!	8
2.1	A origem	9
2.1.1	Do corte cru ao corte por motivação (Georges Méliès e Edwin SPorter)	9
2.1.2	Dissimular das imagens ou colisão (da montagem invisível de Hollywood à montagem intelectual dos Soviéticos)	13
2.1.2.1	“Montagem das Atracções”	22
2.1.3	Descontinuidade? (a montagem abrupta da Nouvelle Vague)	35
2.1.4	A “montagem interdita” no cinema português	39
2.2.	Conclusão do capítulo	46
3	É preciso uma razão...	47
3.1	Invisibilidade?	48
3.2	Cortar no bom ritmo!	57
3.3	Esculpir o tempo...	66
3.4	Conclusão do Capítulo	76
4.	O momento decisivo	77
4.1	A voz de quem fez	77
4.1.1	Descrição do estudo	80
4.1.2	Análise do estudo	81
4.2	Criatividade ou manipulação?	84
5.	À procura do corte perdido (em jeito de conclusão)	86
	Bibliografia e referências	88
	APÊNDICE A	92

Lista de Figuras

- Figura 1** – *The Life of An American Fireman*, Porter (1903)
Figura 2 – *Orphans of the Storm*, Griffith (1921)
Figura 3 – *Greaser's Gauntlet*, Griffith (1908)
Figura 4 – *A Corner in Wheat*, Griffith (1909)
Figura 5 – *A Corner in Wheat*, Griffith (1909)
Figura 6 e 7 – *Strangers on a Train*, Hitchcock (1951)
Figura 8 e 9 – *Psycho*, Hitchcock (1960)
Figura 10 – Imagens para a Experiência de Kuleshov
Figura 11 – “Efeito de Kuleshov”
Figura 12 – *Deconstructing Harry*, Allen (1997)
Figura 13 – *Cries and Whispers*, Ingmar Bergman (1972)
Figura 14 – *The French Connection*, Friedkin (1971)
Figura 15 – *Raging Bull*, Scorsese (1980)
Figura 16 – *Battleship Potemkin*, Eisenstein (1925)
Figura 17 – *Rashômon*, Kurosawa (1950)
Figura 18 – *October*, Eisenstein (1928)
Figura 19 – *Requiem for a Dream*, Aronofsky (2000)
Figura 20 – *Koyaanisqatsi*, Reggio (1982)
Figura 21 – *The Man with the Movie Camera*, Vertov (1929)
Figura 22 e 23 – *A Bout de Souffle*, Godard (1960)
Figura 24 – *Run Lola Run*, Twyker (1998)
Figura 25 – *Old Boy*, Chan-Wook (2003)
Figura 26 – *Snatch*, Ritchie (2000)
Figura 27 – Demonstração da quebra da Regra dos 180° por Ozu
Figura 28 – *Tokyo Story*, Ozu (1953)
Figura 29 – Demonstração das escolhas de Ozu baseadas na composição
Figura 30 – *An Autumn Afternoon*, Ozu (1962)
Figura 31 – *Sumo Do, Sumo Don't*, Suo (1992)
Figura 32 – *An Autumn Afternoon*, Ozu (1962)
Figura 33 – *Sumo Do, Sumo Don't*, Suo (1992)
Figura 34 – *Ascenseur pour L'echafaud*, Malle (1958)
Figura 35 – *Nostalgia*, Tarkovsky (1983)
Figura 36 – *A Clockwork Orange*, Kubrick (1971)
Figura 37 – *La Roue*, Gance (1923)
Figura 38 e 39 – *The Conformist*, Bertolucci (1970)
Figura 40 – *Fight Club*, Fincher (1999)
Figura 41 – *Trainspotting*, Boyle (1996)
Figura 42 – *Elephant*, Sant (2003)
Figura 43 – *The Shining*, Kubrick (1980)

Lista de Esquemas

Esquema 1 e 2- Teoria dialéctica Marxista

Esquema 3- Regra dos 180º

Esquema 4- Cortar em movimento no foco de interesse

Esquema 5- Alteração do tempo em *Lost Highway*, Lynch (1997)

Esquema 6- Bifurcação do tempo em *The Barefoot Contessa*, Mankiewicz (1954)

Esquema 7- Junção de diferentes tempos em *The Hours*, Daldry (2002)

Esquema 8- Elipse em *2001: A Space Odyssey* (1968)

Esquema 9- A narrativa cronológica e narrativa inversa em *Memento*, Nolan (2000)

Glossário

Nesta dissertação foi escolhido usar os termos técnicos em inglês, pois para muitos deles não existe tradução para português. Aqui seguem as definições de cada um desses termos.

Assembling- consiste no juntar dos diversos planos de forma a haver coerência.

Campo-contracampo- procedimento da montagem clássica, no qual dois planos se sucedem, apresentando no ecrã duas porções de espaço opostas.

- Por exemplo, durante um diálogo veremos cada uma das personagens sucessivamente, face a face. O *raccord* dos olhares faz-se também segundo esse princípio. Um plano da personagem que olha, depois o plano do que vê à sua frente.

Clímax- numa narrativa, é o ponto alto de tensão do drama. Ocorre a partir do desenvolvimento de um *conflito*, imediatamente antes do *desfecho*. É o momento mais perigoso do herói, a crise mais iminente do protagonista, o mais delicado ponto do conflito, onde não se sabe para que lado a história se vai resolver.

Close-up- é um tipo de plano, caracterizado pelo seu enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do objeto ou assunto filmado - em geral o rosto de uma pessoa.

Decoupage- é o planeamento da filmagem, a divisão de uma cena em planos e a previsão de como estes planos vão se ligar uns aos outros através de cortes.

Diègese- é a realidade própria da narrativa ("mundo ficcional", "vida fictícia"), à parte da realidade externa de quem lê. O tempo diegético e o espaço diegético são, assim, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor.

Elipse- é o encurtar da duração da narrativa de um filme, através da omissão deliberada de intervalos ou secções da história ou acção.

Flashback- é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente, é uma forma de mudança de plano temporal. É uma técnica narrativa onde a acção do filme é interrompida momentaneamente para mostrar uma acção ou situação do passado, relacionada com o que ocorre no presente narrativo.

Flashforward- ocorre quando a sequência primária dos eventos na história é interrompida pela interposição de uma cena representando um evento esperado, projetado ou imaginado que ocorre no tempo futuro. Flashforwards são, usados para contar factos que acontecerão após a

sequência primária de eventos da história ou para completar um ponto crucial posterior ao momento, ou seja, histórias que se completam.

Insert- grande plano que é inserido na continuidade fílmica para insistir num aspecto particular da situação da personagem, da acção.

Jump-cut- trata-se de “salto” entre 2 planos, produzindo um falso *raccord*. Voluntário ou não consiste em não deslocar suficientemente a câmara na mudança de eixo ou distância (é em particular uma violação à chamada regra dos 30º). O espectador pode então ter a impressão de que a imagem “salta”. Os jovens realizadores da *Nouvelle Vague* (Godard, Truffaut, etc) fizeram dele uma figura de estilo recorrente.

Kino-eye- Este termo foi-nos trazido por um colectivo soviético, do qual destacamos, Dziga Vertov, que é definido da seguinte forma: kino-eye = cinema-olhos. Consiste na rejeição do cinema encenado e da procura da “verdade”, do real. Captar a vida tal qual ela é, sem artefactos e portanto a câmara tem primazia sobre o olho. Só através da câmara é que o mundo se apresentava como organizado, saí do caos e era objectivo.

Match-cutting ou cutting on action- também chamado de “*graphic-match*”, é um corte na edição entre dois objectos diferentes, dois espaços diferentes ou duas composições diferentes onde um objecto nos dois planos é graficamente combinado/igualado/unido, ajudando a estabelecer uma continuidade forte de acção e ligando dois planos metaforicamente.

- Numa edição de continuidade é a base fundamental, pois suaviza a descontinuidade inerente da mudança de plano para estabelecer uma lógica coerente entre planos.

Raccord- este termo designa ao mesmo tempo a operação técnica de colagem entre os planos e a procura, na realização, de um relação entre a sucessão de planos. O *raccord* é então uma forma de suavizar percepção brusca criada pelo corte.

Slow-motion (rallenti)- consiste no abrandamento da imagem, movimentos, acções que estão no enquadramento, são vistos numa duração maior do que a normal, dando a sensação de que o próprio tempo está a passar mais devagar.

Split-screen- procedimento que consiste em dividir o ecrã em vários quadros, de forma a representar várias acções ao mesmo tempo.

Timelapse- uma técnica que permite captar a cadência normal como intervalos, de maneira que a projecção dos frames contínuos dá-nos uma aceleração do processo que vemos.

Thriller- narrativa ficcional caracterizado por uma atmosfera de suspense geralmente assente numa intriga de crime, mistério ou espionagem.

1. Introdução

1.1- Apresentação da proposta de trabalho

O desenvolvimento conceptual deste projecto pretende analisar de que forma o corte influencia toda a narrativa fílmica. Que tipo de realidades o editor cria ao alterar o local do corte, mediante parâmetros que ele próprio se impõe.

Num primeiro momento, iremos seguir todo o percurso desde o início da edição até aos tempos actuais, para absorvermos os princípios e regras que foram surgindo e que hoje constam como quase obrigatoriedades quando editamos. Desde Georges Méliès aos filmes expressionistas, iremos perceber como a edição se foi formando pelo aglomerado de descobertas das várias correntes (montagem invisível, montagem intelectual, montagem visual...). Ao mesmo tempo que chegaremos ao panorama português para perceber se todas as estas correntes tem expressão no cinema nacional.

Num segundo momento, vamos percorrer mais concretamente alguns dos parâmetros pelo qual a edição se rege: tempo, ritmo e continuidade. Aqui analisaremos com maior rigor como toda a história que vimos no primeiro capítulo se reflecte no corte e nas suas regras.

Finalmente, através de inquéritos aos realizadores portugueses acerca da edição, perceber como esta se manifesta nos seus filmes e no cinema português.

Usar o corte como ferramenta que produz significado será, portanto, o aspecto principal a que esta dissertação se propõe. Qual o processo para escolha do mesmo (do corte)?

1.2. Delimitação da problemática

O corte e a sua utilização deste como ferramenta poderia abrir uma janela com variadas perspectivas e motivações. No entanto, há pontos fundamentais a analisar quando falamos do corte enquanto ferramenta que cria uma nova realidade, uma nova narrativa dramática.

A análise de filmes de alguns jovens realizadores portugueses vai permitir perceber no contexto nacional, como se faz uso do corte. O cinema português também se rege por tais princípios, ou seja, o uso cego das regras? Esculpir toda a narrativa utilizando o corte como forma de delimitar e alterar o **tempo**, de criar **ritmo** ao mesmo tempo que se mantêm uma acção **contínua** serão os aspectos abordados. No geral, acaba-se por problematizar a edição em si, a sua função delimitadora e manipuladora de pensamentos ou visões.

1.3 Metodologia utilizada para a Investigação

Como metodologia utilizarei primeiramente a análise da questão histórica da edição para se perceber como todas estes aspectos se foram formando ao longo do tempo e moldando o cinema a um nível mundial. Portanto, será dada primazia à componente teórica de análise de temáticas na edição como fundamentação para o que será desenvolvido em seguida. Posteriormente serão abordados alguns parâmetros para delimitar a problemática do corte a apenas alguns aspectos: a continuidade, o ritmo e tempo no qual ocorre o corte. Também estes

serão fundamentados teoricamente para que a etapa seguinte da dissertação seja mais compreensível. O capítulo final onde se abordará o cinema contemporâneo português será visto à luz de todos os parâmetros anteriormente analisados e explicados. Com o visionamento de algumas obras escolhidas desses mesmos realizadores e através de inquéritos aos seus realizadores, compreenderemos melhor como se processa no panorama nacional.

1.4 Caracterização da dissertação

Tal como abordado na introdução, o objectivo desta dissertação será o estudo do tempo, ritmo e continuidade no cinema contemporâneo português, através do uso do corte. Para tal começamos por analisar o “passado” da edição, não só a nível nacional como internacional. Que técnicas fundamentais surgiram e como, na sua altura, foram utilizadas para que hoje possamos analisá-las e utilizá-las. Esta sustentação vai permitir compreender o passo seguinte da dissertação, ou seja, os aspectos com os quais vamos delimitar o corte. Iremos perceber à medida que formos analisando a continuidade, ritmo e tempo como isto molda a história final e a percepção do público. Por fim, analisaremos, mais em pormenor, como se usa o corte no panorama do cinema contemporâneo português. Jovens realizadores ajudar-nos-ão a compreender que escolhas fazem e como isso influencia o resultado final dos seus filmes.

1.5 Motivação Pessoal

A motivação pessoal para a realização desta dissertação surge como fruto do meu trabalho diário. O interesse pela edição surgiu desde cedo ao começar a estudar cinema. A componente de manipulação do público sempre se prendeu com as ferramentas utilizadas sobre o seu conteúdo original. Esta capacidade de poder manobrar através do corte e da escolha das imagens, a maneira como se interpretam as histórias, é a meu ver algo fascinante. Existe esta preocupação no cinema contemporâneo português? Porquê cortar num determinado sítio da narrativa? De que forma posso contornar os obstáculos (problemas de continuidade espacial e temporal) de forma a dar sentido à história? Um outro aspeto fascinante é perceber como o passado da edição é tão longo e como chegaram a estas conclusões. Nos filmes de jovens realizadores portugueses isto desperta ainda mais curiosidade. Será que se regem pelas mesmas regras, será a edição uma ferramenta tão necessária para eles assim como foi nos primórdios do cinema?

1.6 Motivação Científica

A pertinência desta temática leva-nos a tentar compreender como hoje em dia o cinema português se comporta. Parece-me fundamental abordar o espectro do cinema nacional onde jovens realizadores se propõem levar mais além o cinema português. Fundamental será perceber se a ferramenta do corte é usada como instrumento para criar significados e sentidos. Mencionava Andrei Tarkovsky em *Sculpting in time*: que sentir a ritmicalidade de um plano é como sentir a verdade das palavras em literatura, um palavra inexacta, ou ritmo inexacto destrói a veracidade do trabalho. Também aqui o motivo da veracidade é muito importante, pois esta é

uma veracidade criada pelo editor/realizador que foge à veracidade comum. A verdade é a verdade dramática, a verdade que cumpre a função naquele momento ou excerto e a sua análise parece-me de grande valor para perceber as restrições da edição ou não.

Comentava Vsevolod Pudovkin acerca de Lev Vladimirovich Kuleshov, "Este mantém que a arte fílmica não começa quando os artistas actuam e as várias cenas são filmadas – isto é apenas a preparação do material. A arte fílmica começa no momento quando o realizador começa a combinar e a juntar os vários pedaços de filmes. Ao juntá-los em várias combinações e ordens diferentes, ele obtinha resultados diferentes."¹

1 Reisz, Karel, Millar, Gavin, *The Technique of Film Editing*, Oxford, Focal Press, 2007, p.31.

2. E o primeiro corte nasceu!

Em todos os aspectos acima mencionados estamos constantemente a referir a unidade fundamental da edição: o corte. Mas como surgiu o corte?

Editar é um processo similar ao de escrever, escolher as palavras do vocabulário e juntá-las de forma a construir algo que invoque um resposta emocional no leitor. Para os franceses editar era acto de juntar as imagens (*monter* significa juntar), para os russos era a criação de uma nova ideia, ou emoção no espectador a partir de imagens que não estavam relacionadas (*'montazhnue myshlenie'*; montagem filosófica e o princípio da montagem: condições para fazer determinado tipo de arte na mente do autor mas também do espectador).

Segundo Vincent Pinel, a montagem é “a etapa final da elaboração de um filme que assegura a junção dos elementos recolhidos na filmagem, onde constam três operações: cortar (o material dado), editar (ordenar os elementos visuais e sonoros) e montar (estabelecer relações entre os planos numa perspectiva estética e semiológica).² O argumentista escreve a história, o realizador dirige os actores, o director de fotografia cria o estilo e o editor “junta” (organiza, selecciona) tudo. Editar é um processo similar ao de escrever, escolher as palavras do vocabulário e juntá-las de forma a construir algo que invoque no leitor um resposta emocional. Para que tal aconteça são seguidas regras gramaticais. Assim acontece na edição, onde se seguem certos parâmetros para que a história possa ter coerência.

Nesta dissertação iremos usar o termo editar de forma mais geral, pois montar é um termo apenas apropriado quando se fala de edição soviética ou quando nos referimos aos primórdios da edição (em que esta acção era denominada de montagem). Eisenstein cria a “Montagem das Atracções”, ou seja, formas de editar obedecendo a determinados parâmetros, onde se poderia jogar com a formação de novas ideias no espectador e a isto ele chamava de montagem. Hoje em dia, o termo comum usado para definir a selecção, organização e justaposição dos cortes é edição, em que a sua unidade mais básica é o corte (pois é o que nos permite separar acções, locais, tempos, etc).

Para um escritor é uma palavra, para um compositor ou músico é uma nota, para um editor e realizador é um frame. Um frame a menos, dois frames a mais, ou dois frames a menos é a diferença entre alguma nota desafinada ou não, é a diferença entre algo mau e atrapalhado ou um ritmo alucinante.- Quentin Tarantino³(realizador)

Para podermos analisar os discursos que as narrativas apresentam não podemos negligenciar aquilo que consideramos como aspecto fundamental, a escolha do corte. É preciso ir aos primórdios para perceber de onde este surge, qual o motivo do seu aparecimento (tal como a vida real é povoada por cortes que fazemos inconscientemente, também um filme, para ter uma ordem coerente e diversa, precisa de cortes, através dos quais inserimos fragmentos de

2 Pinel, Vincent, *Le Montage: l'espace et le temps du film*, Cahiers do Cinema, Scérèn-CRDP, 2001, p.2.

3 *in The Cutting Edge*, filme de Paul Michael Glaser, 1992.

imagem numa narrativa temporal) e em que aspectos contribuiu para chegarmos à montagem que hoje é apelidada de edição.

Começemos, então, por perceber o enquadramento no qual o corte se insere para só depois analisarmos as suas componentes em específico.

2.1 A origem

“Quando se percebe que o filme é a soma da edição dos planos, então a edição é sempre o que estamos a ver.”⁴ dizia Anthony Minghella, realizador de filmes como *O Paciente Inglês* (1996). Mas o que é a edição? Como surgiu este conceito e qual a sua ligação, utilização no cinema actual?

Alfred Hitchcock, afirmava que cortar implicava esquartejar algo e que a isto devia chamar-se agregação (*assembling*), pois servia para criar um todo. A edição, para este realizador, era então a junção de pedaços de filme que se moviam numa rápida sucessão para o olho, criando uma ideia. A justaposição de imagens de diferentes tamanhos constituía, então, o que era a edição, segundo Hitchcock, que referia que “muitas pessoas pensam que cortar (...) é pegar num homem de um lado para o outro e saltar para um *close-up* dele. O que David Llewelyn Wark Griffith inventou é verdade, mas para mim vai mais além!”⁵.

2.1.1 Do corte cru ao corte por motivação (Georges Méliès e Edwin Stanton Porter)

Uma festa com senhoras de elevado estatuto social. Arranjos faustosos na sala, assim como nos seus vestidos. Um homem esbraceja de um lado para o outro desesperado, pois nenhuma destas donzelas aceita ser sua mulher. Este homem é o Barba-Azul, que procura uma mulher para casar. Passado pouco tempo, tendo em conta as suas fortunas, finalmente um pai dá a mão da sua filha em casamento a este intrépido homem. Um dia, decide ausentar-se de casa, dá à sua esposa a chave de uma sala e diz-lhe veementemente que não deverá abri-la. A mulher, curiosa, ignora o aviso do seu esposo e entra na sala e depara-se com um espectáculo horrendo: corpos de várias mulheres enforcadas, penduradas em ganchos como carne na janela de um talhante.

Barbe-bleue (1901) de Georges Méliès, é um filme que nos conta em três quadros (ou se quisermos actos, conceito que ainda não existia na altura) um mundo onde a liberdade era negada. As mães controlam os filhos, os homens controlam as mulheres, aristocratas controlam os seus servos: um retrato de uma sociedade muito rígida. O fascinante e curioso não se trata da descrição visual das personagens e sua vivência, mas sim a forma como é contada. Uma ideia de *edição!*

Mas façamos um *flashback* até 1896, altura em que Georges Méliès, um mágico profissional com a sua própria companhia de magia, se encantou pelo mundo do cinema, e fica

4 *in The Cutting Edge*, filme de Paul Michael Glaser, 1992.

5 http://www.openculture.com/2013/04/alfred_hitchcocks_seven-minute_editing_master_class.html, visitado em 15 de Janeiro

fascinado quando viu pela primeira vez o *Cinématographe* dos irmãos Lumière. Ao visionar os filmes (podemos considerar que era uma tentativa de narrativa fílmica e não o conceito de filme como hoje o conhecemos) dos irmãos Lumière, entusiasmou-se e decidiu produzir, ele também, os seus próprios filmes.

Que tema escolheria ele? Méliès abordou todo o tipo de problemáticas: históricas, dramáticas, comédias, actualidades, reconstituições, entre outras. Certo dia, quando estava a filmar numa rua de Paris, perto da Grand Opera, o mecanismo da “câmara” encravou. Embora a máquina estivesse, por momentos parada, o trânsito continuou, obviamente, no seu movimento natural. Mais tarde, quando Méliès foi ver as suas gravações ficou admirado ao ver que o autocarro que tinha filmado se “transformava” num carro funerário... Terá sido magia? O que aconteceu foi que o autocarro saiu do enquadramento quando a câmara avariou e antes de começar a filmar novamente o que lá estava era um carro funerário. Méliès tinha, então, encontrado um efeito (hoje conhecido como *Arrêt de Caméra* ou *Truc à Arrêt*) por mero acidente. Mas tendo em conta o seu passado como mágico, será que podemos dizer que foi, apenas, uma feliz coincidência? Seja como for, foi a partir deste momento que os seus filmes passaram a conter toda uma série de truques. Por exemplo, em *The Vanishing Lady* (1896) há cabeças que aparecem e desaparecem, pessoas que mudam de posição de forma “inexplicável”, cadeiras que surgem do nada, vêem-se vultos... tudo feito como se de truques de magia se tratassem. Então, podemos dizer que Méliès manipulava as imagens. Não na forma tão alargada que hoje conhecemos, mas como uma forma rudimentar de edição. Através destas experiências, Méliès compreendeu que o espectador, quando confrontado com uma descontinuidade abrupta, junta mentalmente as peças para uma coerência perceptível, isto é, une de forma contínua os pedaços de filme para perceber o total da história).

Como transpôs para o ecrã esta sua ideia? Terá este *cinemágico* pensado, “e se contasse a história em três quadros em vez de um?” (“Ora um filme, no início do cinema, era um plano ou, se quisermos, um plano-quadro...”⁶.) “Será que consigo inovar para além dos irmãos Lumière?” Até então, o que tinha como referência de filmes eram apenas histórias contadas num plano contínuo, mas Méliès decidiu começar por contar as histórias divididas em episódios, o que por si só dá ao filme uma conotação mais complexa. Apesar das cenas não serem continuadas de um episódio para o outro, já havia uma sensação de corte e assim as histórias dos seus filmes passaram a ser contadas por capítulos.

Como já foi referido, em *Barbe-Bleue* a história divide-se por quadros, assim como em *Cinderella* (1899), onde visionamos o quadro da Cinderela, o quadro da fada e do rato, o quadro da transformação e muitos outros, até ao triunfo da Cinderela. O seu filme mais famoso é *Le Voyage Dans La Lune* (1902), onde toda a história é contada por capítulos/quadros. Méliès editava entre cenas e não dentro das cenas. Mas nesta altura, a função dos filmes era apenas narrar, contar uma história para entreter e não representar um valor mais alto, como os soviéticos defendiam.

6 Gaudreault, André, *Du Littéraire au filmique, système du récit*, Méridiens-Klincksieck, 1988, in Amiel, Vincent, *Estética da Montagem*, Edições Texto & Grafia, Lda, 2007, p.21.

O mundo no ecrã é o mundo dentro da nossa cabeça e Méliès exporta para o ecrã esses mesmos sonhos. “Eu devo-lhe tudo!”⁷, dizia D.W. Griffith. Os historiadores tendem a dar crédito a Griffith de ter sido o inventor da edição moderna, por ter descoberto que as histórias podiam ser divididas em sequências, com cenas e planos, unidas como se fossem uma colagem de fragmentos, que o espectador reconhece como um todo contínuo. No entanto, e apesar da edição em Méliès não ser tão aplaudida - pois o ponto de vista na história não muda, ou seja, a câmara nunca sai do lugar - os seus truques de magia funcionaram nos filmes apenas porque ele compreendeu, como já foi dito anteriormente, que o espectador, preenche sozinho os espaços em branco e consegue juntar, mentalmente, os pontos descontínuos numa história, de forma a fazerem sentido.

Nos dias de hoje, os filmes, através da edição, são a arte da ilusão e foi isso mesmo que Méliès nos mostrou. Começa aqui um dos fundamentos da edição: a arte de manipular a verdade como forma de entretenimento, de forma a conduzirmos o pensamento do espectador ao longo do filme para que este tenha as emoções, sensações e sentimentos que o editor deseja causar. Pretende-se que o espectador se sinta como uma personagem do filme e coloque nessa experiência as suas próprias vivências, esquecendo que está a ver um filme, pedaços de fragmentos justapostos.

Seguindo os ensinamentos de Méliès, aparece, no panorama da altura, um realizador (se é que podemos intitulá-lo de realizador) que nos traz o pressuposto de que o público junta os pedaços ainda mais longe. Imaginemos, agora, um prédio em chamas. Uma mulher presa num apartamento grita por socorro, com o seu bebé ao colo. Um carro dos bombeiros, prontamente, desloca-se ao local e tenta salvá-la do perigo. Diríamos que seria uma narrativa lógica, mas que tem este exemplo de tão diferente? E como entra aqui a lógica de Méliès? E se ao narrar a história alterássemos e manipulássemos a ordem dos planos? E se juntássemos planos que são reais, de uma acção real, com planos encenados? É aqui que surge um nome que ficou para a história da edição: Edwin Stanton Porter.

Edwin S. Porter, assistente de Edison, impressionado com o trabalho de Méliès, descobriu que a organização dos planos nos seus filmes poderiam transformar as histórias e a forma como os espectadores a percebem. Como dizia Christian Metz, “o cinema tem como material principal um conjunto de fragmentos do mundo real, mediatizados pela sua duplicação mecânica, que a fotografia permite. É, principalmente, pela forma de os organizar, de os aproximar que o cinema, subtraindo-se do mundo, se torna num discurso sobre o mundo”⁸. Foi exactamente isto que Porter tentou traduzir nos seus filmes: a combinação de imagens é que ditava o que nós, público, deveríamos perceber. O exemplo do prédio em chamas, acima mencionado, pertence ao primeiro filme de Porter, *The Life of an American Fireman* (1903). Porter procurou nas filmagens de Edison boas cenas para contar uma história e acabou por se deparar com imagens de um departamento de bombeiros. Apesar destas serem boas imagens, ele

7 Cook, David A., *A History of Narrative Film*. 4th ed, New York, W.W. Norton & Co, 2004, p.18.

8 Gaudreault, André, *Du Littéraire au filmique, système du récit*, Méridiens-Klincksieck, 1988, in Amiel, Vincent, *Estética da Montagem*, Edições Texto & Grafia, Lda, 2007, p.49.

precisava de imagens em acção e para isso decidiu encenar uma mãe presa nas chamas com o seu filho (fig.1). O facto de usar imagens previamente filmadas foi algo sem precedente e implicou que o significado de uma imagem não está necessariamente nela mesma mas, pode ser modificado, por imagens adjacentes.



Fig. 1- The Life of an American Fireman, Porter (1903)

Méliès começa por juntar quadros. Porter continua este trajeto, mas além de juntar quadros troca-os de ordem e adiciona outros planos que em nada tinham a ver com a história (imagens exteriores de um prédio a arder, contrapostas com imagens de uma mulher e criança em perigo). A mulher desmaia enquanto um bombeiro parte a janela para entrar. Há aqui, também, a criação de um clímax, a acção vai avançando de imagem em imagem o que contribui para a ilusão de continuidade de história. Ou seja, existem quadros diferentes mas, agora, a acção é contínua (não muda como nos filmes anteriores a Porter). O princípio (embora inconsciente) mantêm-se: o espectador juntou os pedaços e achou que estava a ver algo contínuo, quando na realidade, o editor, juntou uma cena encenada a uma real.

Surge aqui um aspecto fundamental da edição, o público (como é ele que vai perceber o resultado final da narrativa, também ele, faz parte do mundo da edição, sendo através dele que o significado da história aparece no mundo real), que mediante a organização dos planos realizados através da edição, vê a acção fílmica como contínua, tendo esta ocorrido verdadeiramente assim ou não. Além disso, aparece aqui o primeiro sinal de como o tempo é alterado mediante a edição, desde o momento em que o bombeiro sonha com uma mulher presa, até ao seu salvamento. Porter, com esta sua experiência, mostrou que uma imagem contendo uma acção incompleta é a unidade mais básica pela qual se constroem os filmes. Como explicava Karel Reisz e Gavin Miller "Porter demonstrou que um plano apenas, gravado com uma acção incompleta, é a unidade sobre a qual um filme deve ser construído e por isso estabeleceu o princípio básico da edição"⁹. Nasce aqui, uma das várias possibilidades de contar histórias através do uso do corte.

Como usava Porter este princípio que ele próprio criou? *The Great Train Robbery* (1903),

9 Reisz, Karel, Millar, Gavin, *The Technique of Film Editing*, Oxford, Focal Press, 2007, p.6.

conta a história de um grupo de ladrões que assaltam um comboio, detalhando todas as consequências desse assalto. Cada plano representa uma cena: o roubo, a fuga, a captura. Em nenhum plano aparece a acção do início ao fim e o público entra a meio da acção. Para contar a história não é necessário ver a acção do início ao fim. Sugere-se que o tempo passou através dessa entrada do público, a meio da acção. Quando saímos do plano, antes da acção acabar, e entramos num novo plano, vemos a mudança de local. Por exemplo, quando os ladrões sobem para o comboio e logo a seguir cortamos para a cena dos ladrões a entrarem numa carruagem, o público assume como contínuo, os ladrões passaram do exterior do comboio para dentro da carruagem. Além desta junção de tempo, existem também acções a decorrerem ao mesmo tempo. Ao entre-cortar entre varias acções, interpretamos como se estivessem acontecer ao mesmo tempo. Porter apresenta-nos assim a acção paralela (montagem paralela, várias acções filmadas em tempos diferentes parecerem ocorrer ao mesmo tempo). Nos primórdios do cinema o corte é utilizado como corte cru, mas à medida que a arte dos filmes se vai desenvolvendo passamos a utilizar o corte com motivação. Porter começa então a desenvolver uma gramática de edição, ainda que de uma forma muito simplista.

2.1.2 Dissimular das imagens ou colisão (da montagem invisível de Hollywood à montagem intelectual dos Soviéticos)

Afirmava Ernest Lindgren, “o desenvolvimento da técnica do filme (...) foi principalmente o desenvolvimento da edição”¹⁰. Edwin S. Porter foi o precursor daquilo a que hoje em dia chamamos edição, com a inovação de como uma história podia ser apresentada através de acção contínua. A edição continuou o seu desenvolvimento pela mão de David Wark Griffith. Este realizador americano começou a sua viagem pelo mundo do cinema em 1908, já inspirado pelos filmes de Edwin Stanton Porter, onde se pode dizer existir os primórdios da edição contínua.

“Uma vez mais repito, que a edição é a força criativa da realidade fílmica e que a natureza dá-nos apenas o material bruto com o qual esta trabalha”¹¹, dizia Vsevolod Pudovkin (realizador da corrente soviética). Partimos então do material bruto como unidade que a todos os filmes é comum, no entanto, a preocupação inicial, quando o conceito de montagem surgiu, era mascarar os cortes. Os espectadores não deveriam perceber a mão do editor na narrativa, defendia Griffith. Dissimular seria, então, o termo apropriado para descrever um tipo de função no cinema que ainda hoje em dia se utiliza: a montagem invisível.

O princípio da montagem invisível, ou arte do invisível, era aquilo a que se chama hoje em dia de *match-cutting*, ou seja, fazer coincidir as acções de um plano para o seguinte. Cortar o gesto de uma personagem de um plano médio para um *close-up* faz com que a audiência fique mais perto da acção ao mesmo tempo que disfarça o corte, por exemplo como podemos ver na figura 2, no filme de Griffith, *Orphans of the Storm* (1921).

10 Reisz, Karel, Millar, Gavin, *The Technique of Film Editing*, Oxford, Focal Press, 2007, p.41.

11 “Film Technique”, V.I. Pudovkin, Newnes, 1929, p.16.



Fig.2- *Orphans of the Storm*, Griffith (1921)

Em *For Love of Gold* (1908), Griffith faz uma importante descoberta, o corte em continuidade. Descobre que se cortar a acção ao “meio” e mudar para um *close-up*, por exemplo, reforçava a narrativa, ou o significado daquela cena. Estabelece-se assim a continuidade não em termos de *raccord*, mas sim de acção, ou seja, não vemos o corte pois este é mascarado pelo efeito de continuidade da cena. “Ao contrário das peças de teatro com o decorrer da acção e diálogos sempre do mesmo ponto de vista, esta quebra deliberada de seqüências em planos pontuados com diferentes ângulos de câmara, criou uma nova dimensão pictorial de interpretação”.¹² Nesta altura, os produtores ficaram chocados não só pela existência de um *close-up* mas também por cortar a acção ao meio. Apelaram ao bom senso de Griffith dizendo que não iria resultar. Apesar de todos os avisos, Griffith arriscou e o público, em vez de ficar confuso, passou a sentir a história ainda de mais perto. Até então, nunca nenhuma cena tinha sido dividida em mais do que um plano e isto foi uma inovação que criou uma revolução no cinema.

Nos dias de hoje, mais particularmente no cinema de Hollywood, vê-se o coincidir das acções e a regra do “plano geral, plano médio seguido de um grande plano” utilizado por Griffith. *The Birth of a Nation* (1915) foi o seu filme mais aplaudido, pois foi nele que primeiramente mostrou todas estas técnicas inovadoras.

Na edição de continuidade pelo qual Griffith ficou conhecido, a personagem vai do ponto A ao ponto B sem termos de nos esforçar para seguir a lógica da deslocação, pois mantêm-se um espaço e um tempo contínuo. Portanto, os filmes são constituídos por centenas de planos que são agrupados para criar uma seqüência contínua e perceptível, uma narrativa

¹² Murch, Walter, *In the Blink of an Eye: a Perspective on Film Editing*, Silman-James Press, Los Angeles, 1995, p.20.

coerente. Se estivermos no interior de um prédio, antes mostramos o plano exterior do prédio para situarmos o espectador.

Voltemos novamente à questão que falávamos no início, o corte dramático. Porter cortava de uma cena para a outra, pois já não havia mais possibilidade, naquele enquadramento, de mostrar o que se passava. Por outro lado, Griffith não continuava as acções de um enquadramento para o outro por motivos físicos, mas sim dramáticos.

Griffith mostrou que uma cena poderia ser fragmentada em plano geral, plano médio e *close-up* para permitir que a audiência tenha uma resposta emocional à cena. Esta orquestração dramática passou, então, a ser o formato de edição *standard*. Em *Greaser's Gauntlet* (1908), Griffith corta de um plano geral para um plano aproximado dos actores. Esta foi a primeira vez que decidiu mudar a escala do plano e com esta experiência percebeu que poderia “brincar” com as escalas de enquadramento, ou seja com as distâncias, deixando de ser necessário que toda a acção acontecesse num só plano (fig. 3).



Fig. 3- *Greaser's Gauntlet*, Griffith (1908)

Em *The Lonely Villa* (1909), por exemplo, Griffith cruza os planos de uma família indefesa, os ladrões que invadiram a sua casa e o marido que tenta salvar a família. Usando planos com duração cada vez menor para aumentar o impacto dramático, Griffith descobriu que a duração dos planos alterava a resposta emocional do público. O suspense que resulta desta manipulação dos planos é poderoso. As cenas não tinham de ser vistas na sua totalidade, podiam antes ser fragmentadas e só as partes mais eficazes eram mostradas. Este método foi primeiramente utilizado em *The Birth of a Nation* (1915). Este controlo da duração do plano transferiu o poder dos actores (através do tempo que demoravam a representar determinada acção) para o realizador. Ao dividir as cenas em pequenos pedaços levantou uma nova questão para o editor: quanto tempo deve ficar cada plano no ecrã? No filme acima mencionado, o ritmo das sequências aumentava à medida que se aproximava o clímax, de forma a transmitir tensão ao espectador. As sequências de Griffith ficaram tão famosas que foram apelidadas de *Griffith last minute rescue*^{*}, que ganha o seu nome graças ao encurtar ou estender do tempo, ou seja, a forma como são editadas. Ao entre cruzar desta forma os planos acabou por resolver o problema do

* *Griffith last minute rescue*, tradução livre do autor

tempo. O tempo dramático substitui, assim, o tempo real como critério para decisões de edição. A vantagem desta descoberta é que ajuda o realizador a criar uma profundidade narrativa, já que a soma de vários planos é mais eficaz do que mostrar apenas um plano geral com toda a acção e, ao mesmo tempo, manipula as emoções dos espectadores. O realizador passa assim a guiar o “olhar” do público pois pode escolher qual pormenor vai mostrar e em que momento o faz. Nos exemplos acima mencionados o que salta à vista é, também, a acção paralela. Porter desenvolveu a acção paralela mas Griffith deu-lhe maior expressão. *After Many Years* (1908) é o primeiro filme onde Griffith utiliza a edição paralela de forma extensa, ao relacionar os planos. Num plano vemos um homem e no plano seguinte a mulher que ele tinha deixado. A história conta a separação entre um marinheiro e a sua esposa. Aqui a edição paralela reforça a saudade e falta que sentem um do outro pois estão longe. Vemos um jogo de planos que se cruzam, o marido desesperado e uma esposa cheia de esperança. Os cortes entre cruzados surgem quando o marinheiro ou a sua esposa precisam muito um do outro.

O uso da edição paralela continuou a evoluir nas mãos de Griffith. Em *A Corner in Wheat* (1909), a acção passa-se em três locais diferentes. Cada sequência representa não só um local diferente, mas também classes sociais diferentes. Agricultores mal pagos, mercadores forçados a cobrar em excesso pela colheita e especuladores de Wall-Street a manipular os mercados para terem lucros altíssimos (fig. 4). A história desenvolve-se em torno da destruição do mercado do trigo e das famílias que dependem dele, enquanto os manipuladores do mercado se rejubilam com a riqueza obtida. Através da edição paralela estabelece comparações.



Fig. 4- *A Corner in Wheat*, Griffith (1909)

Uma grande e animada festa é feita pelos senhores de Wall-Street, imediatamente seguida de uma sequência com um grupo de clientes esfomeados em fila na loja do mercador (fig.5). Como o preço está tão inflacionado devido às especulações dos homens ambiciosos, as pessoas não conseguem comprar pão. Temos espaços diferente que relacionam uma causa-efeito com as imagens e a forma como são justapostas. Os clientes calmos nas filas contrastam com o divertimento da festa.



Fig. 5- *A Corner in Wheat*, Griffith (1909)

Mas a edição paralela pode ser utilizada de forma diferente. Os passos de dois homens, que saem cada um do seu táxi em frente a uma estação de comboios. A diferença dos sapatos deste homens faz-nos logo notar que, possivelmente, estamos a ver dois homens de extractos sociais diferentes. O primeiro tem uns sapatos com estilo que demonstram poder, ou seja, talvez mais rico. O segundo embora tenha uns sapatos também apresentáveis, transmite-nos a sensação de que não terá o mesmo poderio do primeiro homem (também por isso o homem mais rico aparece primeiro na cena para demonstrar que é de uma classe social mais alta) (fig.6).



Fig. 6- *Strangers on a Train*, Hitchcock (1951)

Strangers on a Train (1951) de Hitchcock, é um filme de suspense que nos mostra as histórias que se cruzam de dois homens. Neste caso, a acção paralela tem um papel fundamental e diferente: está a marcar o início do *thriller*. O espectador fica curioso em perceber de que forma estes dois homens de vão relacionar e o porquê de os começarmos a ver pelos pés. Claro que Hitchcock poderia ter editado a cena de uma forma contínua, primeiro veríamos o homem importante a sair do táxi e dirigir-se pela estação e só depois o segundo homem (provavelmente através de planos faciais e não de planos baixos). Desta forma cria-se tensão, e para tal bastou entre cruzar os planos para obter uma resposta muito mais forte por parte do público. Para ajudar este efeito, a música vai mudando de tom, enquanto continuamos a ver apenas os pés, mas agora já dentro do comboio até ao momento em que as duas personagens se encontram no café da carruagem. Passamos do plano dos pés dos dois quando se encontram para finalmente vermos um plano de conjunto onde ficamos a ver quem são eles (fig.7). A cena funciona de forma muito eficaz por começar a história de uma forma diferente, juntando, desde o início, os dois senhores.



Fig. 7- *Strangers on a Train*, Hitchcock (1951)

Voltando à escala de planos, e à semelhança de Porter, Griffith concluiu que o filme é feito de planos incompletos, indo mais longe ao descobrir que esta ordem e selecção desses mesmos planos é feita por necessidade dramática. O uso de *close-ups* veio reforçar esta tensão. Por exemplo, no seu filme, tão aclamado, *Intolerance* (1916), que conta a história de uma jovem rapariga pobre, separada do seu marido e do seu filho bebé, à qual se juntam outras histórias relacionadas com 'preconceito' ao longo da história da humanidade. Aqui, para melhor visualizarmos e sentirmos a agonia da espera pela decisão do tribunal, Griffith utiliza um série de *close-ups* da cara ansiosa da jovem mãe mostrando-nos, assim, o seu estado de espírito, aumentando, desta forma, o suspense sobre a decisão final (esta cena passa-se na sequência *The Dear One's Hand*). A justaposição de planos em Griffith acaba, assim, por ser mais eficaz e com mais impacto do que em Porter.

Em *Psycho* (1960), Hitchcock aborda duas cenas de homicídio de forma muito diferente. Na sua famosa cena do chuveiro, uma vez que para a altura não estaria dentro das normas mostrar uma mulher despida a ser esfaqueada, Hitchcock opta, então, por uma forma impressionista de nos mostrar a cena. Pequenos pedaços são mostrados, ou seja, planos apertados das mãos, dos pés, cabeça, chuveiro, faca, etc (fig.8). Existem uma multiplicidade de planos numa cena que dura apenas 45 segundos.



Fig. 8- Psycho, Hitchcock (1960)

A utilização que Hitchcock faz da invenção dos planos apertados de Griffith criam tensão, medo e expectativa, conferindo à cena um ambiente terrífico. No entanto, no segundo assassinato a abordagem foi completamente diferente. Hitchcock faz aquilo que ele mesmo intitula de "orquestração", como se se tratasse de uma música, conjugou notas altas e notas baixas, de forma a alternar o nível de tensão. Quando vemos o inspector a subir as escadas num plano médio, percebemos que o perigo está próximo, mas não sabemos quando vai acontecer algo dramático. O plano é cortado para uma vista de cima do inspector quase no cimo das escadas. Ainda neste mesmo plano surge o "assassino" que o esfaqueia. Corta para um *close-up* do inspector com sangue no rosto (fig.9). Aqui o espectador é apanhado de surpresa. O *close-up* entra como elemento que cria choque (vemos o sangue).



Fig. 9- Psycho, Hitchcock (1960)

No primeiro exemplo, o do chuveiro, toda a sequência tem planos com a mesma escala, ou seja, tudo planos mais apertados. Neste segundo exemplo a escala de planos ajuda a criar o suspense e quando chegamos ao close-up temos um choque brutal. Griffith no seu tempo ainda não utilizava o *close-up* desta forma, no entanto começou a pensar na técnica que seria desenvolvida ao longo dos anos seguintes e com a qual cada realizador mostrava uma ideia diferente.

Voltando ao *Intolerance* de Griffith, além da inserção de *close-ups*, este filme conta histórias em diferentes alturas da História. Para mostrar a passagem de tempo, utiliza o plano de uma mulher, Lilian Gosh, que embala um berço. O berço representa nascimento e crescimento. E cada vez que corta para este plano, além da passagem temporal mostra-nos que as quatro histórias fazem parte do nosso passado histórico. Continua, então, a inserir uma componente dramática mas também de significado que à primeira vista não é evidente.

A continuidade é também visível noutros filmes, como por exemplo, *The Lily of the Tenements* (1911), onde as personagens, ao deslocarem-se entre divisões, saem pela direita do enquadramento para de seguida entrarem pela esquerda no plano contíguo. Aqui estamos perante continuidade de movimento.

Enquanto num lado do mundo se falava em disfarçar o corte e dinamizar as histórias, não percebendo o espectador os truques que se faziam na edição, do outro lado do mundo voltava-se à questão primordial que Porter colocou: a junção dos planos. Os realizadores soviéticos pegaram no princípio de Porter, que dizia que o significado de uma imagem não está necessariamente em si mesma mas pode ser modificado pela imagem adjacente, para extrapolar novas conclusões. Embora também inspirada por Griffith, a corrente de cinema russa achava que conseguia levar a montagem mais além e pretendia tirar conclusões intelectuais da justaposição de imagens.

Desde já devemos diferenciar, então, duas escolas: a de V. I. Pudovkin/ Lev Kuleshov e a de Sergei Eisenstein. O contributo de Pudovkin foi dado através da racionalização do trabalho de Griffith. Pudovkin apresenta-nos, então, a definição de edição construtiva: “O material do realizador não consiste em processos reais acontecerem num espaço real, mas sim nas tiras de película onde estes processos (variados momentos de acção) foram gravados. Estas tiras estão totalmente sujeitas à vontade do realizador que as edita. Este consegue concentrar a acção do tempo como quer”¹³. O exemplo dado para explicar esta teoria foi a filmagem de um homem que cai de um prédio. Primeiro foi filmado o homem a cair numa rede e em seguida filmamos o homem a cair de uma altura muito baixa para o chão. Quando combinamos, através da montagem, os dois planos dá a impressão de que o homem caiu da altura inicial. Ou seja, a parte intermédia da queda desaparece, no entanto o público junta os espaços em branco. Como ele próprio dizia não se trata de um truque, mas de representação fílmica. Seguimos aqui os passos de Porter, pois o princípio básico é similar ao que foi feito no *The Life of an American Fireman*, mas afastamo-nos de Georges Méliès pois não se trata de uma ilusão feita com truques.

Pudovkin também divergiu de Griffith, pois para este realizador russo, para a narrativa ser contínua cada plano teria de apresentar um elemento novo. Fez esta afirmação baseando-se numa experiência de Lev Kuleshov, um realizador e teórico russo que, para comprovar que de facto as imagens justapostas se influenciam umas às outras e só ganham significado por estarem juntas, filmou um homem sempre com a mesma expressão a olhar em frente. Seguidamente filmou um prato de sopa, uma menina num caixão e uma mulher num sofá. (fig.10) O filme que criou com estes planos foi mostrado ao público.

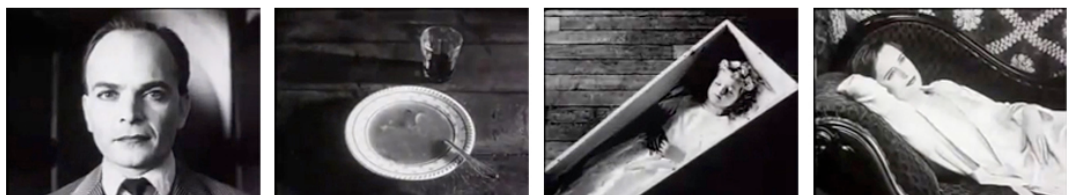


Fig. 10- Imagens para a Experiência de Kuleshov

O espectador viu o plano do homem a olhar em frente seguido de um prato de sopa, depois o plano do homem a olhar em frente, depois um plano da menina no caixão, e finalmente, o plano do homem a olhar em frente seguido do plano da mulher no sofá. Note-se que o plano do homem foi sempre o mesmo. No entanto os espectadores disseram que o homem era um grande actor, pois quando olhava para o prato parecia que estava mesmo com fome, quando olhava para a menina parecia que estava com um ar triste, de pesar e quando olhava para a mulher exibia uma expressão de desejo (fig.11). Aqui vemos a importância da edição. As pessoas trouxeram os seus sentimentos para a sequência de imagens e atribuíram o que estavam a sentir à reacção do homem. Isto ficou conhecido como o *efeito de Kuleshov*.

13 V.I. Pudovkin, *Film Technique*, Newnes, 1929, p.56. in Reisz, Karel, Millar, Gavin, *The Technique of Film Editing*, Oxford, Focal Press, 2007, p.29.

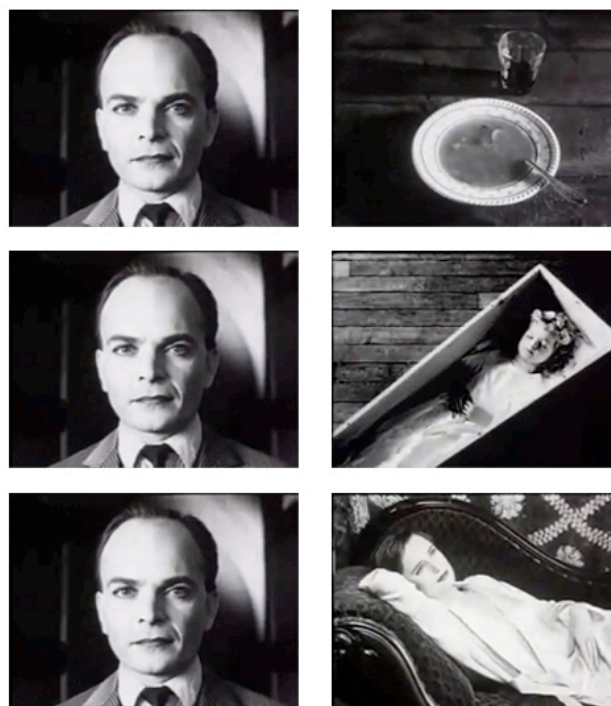


Fig. 11- “Efeito de Kuleshov”

Este teórico dissecou o filme *Intolerance*, de Griffith, e chegou mesmo a reeditar cenas para perceber como a organização dos planos condicionava o seu significado final. Além do efeito pelo qual é conhecido, experimentou colocar o plano de um homem a sorrir, o plano de uma pistola e depois o plano do mesmo homem com medo. Aqui, a interpretação do espectador era que o homem tinha ficado com medo. Decidiu trocar as cenas de sítio e colocou o homem com a expressão de medo, o plano da pistola e por final o plano do homem a sorrir. O público interpretou que o homem tinha ganho coragem e iria enfrentar a ameaça.

Kuleshov fez também experiências com o espaço. Sem que o público percebesse, agrupava numa mesma sequência planos de locais diferentes, que pareciam fazer parte de mesma história. Ou seja, daqui podemos concluir que o filme transcende o espaço e o tempo. Após estas experiências Kuleshov considerou a edição o fundamento, a ferramenta básica do cinema: “Em toda a arte deve existir primeiro o material e em segundo um método de compor esse material especialmente adaptado para esta arte.”¹⁴

Comentava Pudovkin acerca de Kuleshov que “este mantém que a arte fílmica não começa quando os artistas actuam e as várias cenas são filmadas – isto é apenas a preparação do material. A arte fílmica começa no momento quando o realizador começa a combinar e a juntar

14 V.I. Pudovkin, *Film Technique*, Newnes, 1929, p.138,139. in Reisz, Karel, Millar, Gavin, *The Technique of Film Editing*, Oxford, Focal Press, 2007, p.31.

os vários pedaços de filmes. Ao juntá-los em várias combinações e ordens diferentes, obtemos resultados diferentes.”¹⁵. Estes resultados diferentes eram conseguidos pois o realizador construía o seu tempo fílmico e espaço fílmico. Como fazia ele isto? Combinando os elementos, onde a realidade está exposta (ou seja, planos na película), com a sequência que o próprio realizador pensou, aumentando e diminuindo esses elementos. Este não adapta a realidade, mas antes usa-a para criar uma nova realidade. E hoje em dia, o que vemos nos filmes? Novas realidades. Realidades alteradas às quais foram dadas a forma desejada pelo realizador/editor. Pode, então, dizer-se que Pudovkin, apesar de partilhar princípios básicos da edição com Méliès, Porter e Griffith foi muito mais além do que estes e conseguiu demonstrar ideias e emoções infinitamente mais trabalhadas e complexas do que os irmãos Lumière o fizeram trinta anos antes.

Embora as teorias, como em qualquer área, se desenvolvam ao longo do tempo há sempre quem as reprove por um ou outro aspecto. Foi o caso de Sergei Eisenstein. Este pioneiro realizador e teórico russo apoia-se nas experiências de Kuleshov para extrapolar as suas teorias sobre edição e, ao contrário do que dizia Pudovkin, defendia que juntar uma série de detalhes sobre as acções da cena para esta ser mais eficaz era apenas a base da edição. Em vez de ligarmos os planos de forma suave, Eisenstein afirmava que a continuidade era feita por uma série de choques (uma espécie de *Kino-fist*, passar uma mensagem de forma abrupta, sem rodeios). Ou seja, o valor da junção de duas imagens estava no conflito que daí resultava e na impressão nova e fresca que causava na mente do espectador. A arte deveria então chamar a atenção da consciência e transformar o espectador. Outro realizador que também segue este tipo de filosofia é Jean-Luc Godard, anos mais tarde.

2.1.2.1 “Montagem das Atrações”

É com Eisenstein que surge a montagem intelectual, uma alternativa à montagem de continuidade. Para este realizador, o princípio que dá sentido ao universo dramático é a noção de conflito. Tal como na vida real, os novos significados apareciam com o curso das alterações históricas, das revoluções, também a edição sofria estas alterações sob a forma de choque de imagens para daí resultarem novas ideias, novos paradigmas. Para compreendermos o mundo teremos de compreender os seus antagonismos e todos os conflitos da sociedade. A oposição é ilustrada nas imagens e os planos mostram-nos esses conflitos.

Esta teoria estava presente não só no cinema como em outras artes como o Cubismo (onde se tentava sintetizar num só quadro várias perspectivas), a arte modernista (onde se associava, imagens concretas a um novo significado). A montagem assimila estas diferentes realidades e ultrapassa-as como se encontrasse uma conclusão, ou seja, uma espécie de montagem dialéctica (princípio da dialéctica marxista). Dizia Bresson, nas suas *Notes sur le Cinématographe*, que:

¹⁵ Ibid., p.31.

É preciso que uma imagem se transforme em contacto com outras imagens, como uma cor em contacto com outras cores. Um azul não é o mesmo azul ao lado de um verde, de um amarelo, de um vermelho. Não há arte sem transformação.¹⁶ Tal como os pintores que descobrem que as cores não são percebidas da mesma maneira consoante as cores que as rodeiam, os cineastas, muito rapidamente, compreendem que partido podem tirar da justaposição das imagens¹⁷.

Uma forma original de o comprovar foi a que Eisenstein encontrou para explicar esta sua teoria da montagem intelectual, ao compará-la com os hieróglifos egípcios e aos ideogramas japoneses. Por exemplo, nos ideogramas japoneses os verbos são constituídos por justaposição, isto é, a combinação de duas ideias produz o verbo final. Se juntarmos água mais um olho o significado é chorar, a combinação de uma orelha com uma porta significa ouvir, se colocarmos a imagem de um cão e seguidamente a de um focinho, ladrar é a acção que se pretende transmitir...

Para este realizador russo, o filme ideal era aquele onde através do corte surgisse um choque momentâneo, sem as tentativas de suavizar a passagem como anteriormente. Como ele próprio dizia, “um efeito de explosão instantânea, como se fosse uma bomba!”. Em *October* (1928), Eisenstein satiriza o regime ao mostrar, logo a seguir ao título, imagens da estátua de um Czar com ouro, jóias, um ceptro e um globo imperial, em contraposição com as imagens que mostram uma multidão de pessoas pobres, com fome, trabalhadores e mulheres em torno dessa mesma estátua. A crítica é bem visível através do choque provocado com junção destes planos, expondo, desta forma, um regime onipotente que espezinha as massas. É um pequeno apontamento de edição que faz toda a diferença, logo no início do filme, Eisenstein, mostra-nos a vivência da altura. Aqui a montagem era utilizada como ferramenta de propaganda, de agitação política. Chocar o espectador, guiá-lo emocionalmente, conduzir o seu pensamento ideológico, direccionar a sua atenção e preocupação para onde queremos de forma a ser possível usá-lo como material. *Triumph of the Will* (1935) de Leni Riefenstahl, parece ter ido buscar um pouco deste pensamento, já que este documentário é filmado e editado de forma orquestrada com o intuito claro de encantar quem o vê e, ao mesmo tempo, evidenciar todo o poderio do terceiro Reich.

Um dos filme mais conhecido de Eisenstein é *The Battleship Potemkin* (1925), que mostra uma representação do motim ocorrido em 1905 quando a tripulação do navio Potemkin se insurgiu contra o regime czarista da altura. O filme, com 13 046 planos em 86 minutos, foi escrito para ser usado como propaganda, mas também como forma de testar a sua teoria de montagem. O seu foco era tentar que o público tivesse a reacção mais forte possível ao filme, de forma a rever-se nos marinheiros e desenvolver ódio pelo seus opressores, e pelo seu regime. Uma das sequências mais conhecidas, é a da escadaria, *The Steps of Odessa*. Esta cena foi descrita como uma das mais influentes no panorama cinematográfico, porque levou ainda mais longe o

16 Amiel, Vincent, *Estética da Montagem*, Edições Texto & Grafia, Lda, 2007, p.49

17 Ibid., p.50.

conceito de montagem. Os soldados do Czar, nesta cena, marcham sobre uma escadaria de uma forma rítmica, quase como se fossem máquinas. Ao mesmo tempo um grupo destacado de militares entra em conflito com a multidão no fundo das escadas. Uma mãe que empurra um carrinho de bebé cai morta no chão e o carrinho continua a descer as escadas sozinho, por entre uma multidão que foge. No seu livro *Film Form*, Eisenstein descreve esta cena como tendo sido feita com montagem rítmica. Aqui conta a acção dentro do plano assim como a duração desse mesmo plano, é a acção dentro do frame conjugada com o ritmo do corte que a diferencia.

O ritmo é um dos factores mais relevantes de um filme, pois contribui para a impressão geral do espectador, cria um estado de espírito. Percebemos o ritmo através da regularidade dos sons, do movimento nos planos, a acentuação (cadência dos cortes) e o tempo.

Em *Deconstructing Harry* (1997), Woody Allen apresenta-nos a conversa de um casal à mesa, o mesmo acontece no filme de Ingmar Bergman, *Cries and Whispers* (1972). A questão importante é a diferença de ritmo numa cena, aparentemente semelhante, em que se mostra o momento de fractura entre os dois casais. No primeiro caso, Allen aplica cortes rápidos, *jump-cuts* que mostram quebra de continuidade, um diálogo rápido, cortes sucessivos povoados por gestos. As personagens são-nos sempre mostradas em plano médio ou *close-up*, o que nos sugere que apesar da discórdia há uma proximidade. A discussão tem um ritmo um pouco acelerado com muitas mudanças de planos (fig.12).



Fig. 12- *Deconstructing Harry*, Woody Allen (1997)

No outro extremo, Bergman mostra-nos uma cena de silêncio e calma. Neste exemplo, o casal está nitidamente separado, vê-mo-los em planos frontais onde quase não existe diálogo. O ritmo é propositadamente lento para mostrar que basta um pequeno som para criar ainda mais tensão. A escolha de um ritmo lento acentua a separação e a tensão dramática. O único momento onde vemos uma alteração de ritmo é quando um copo se parte. Rapidamente as personagens se apressam a olhar para o copo. Aqui o ritmo é acelerado, apenas por segundos, mas novamente voltam às suas posições iniciais (fig.13). Este incidente do copo é enfatizado pela edição lenta de forma que revemos no copo um sinal evidente de "desastre".

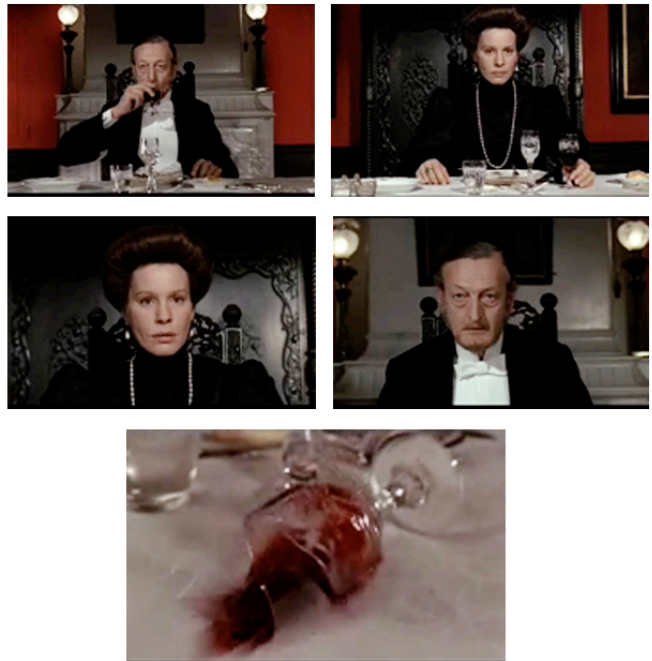


Fig. 13- Cries and Whispers, Ingmar Bergman (1972)

No primeiro caso temos tensão por aceleração na edição e tensão por edição lenta no segundo. Mas onde é mais visível este jogo, este brincar com diferentes ritmos é em sequências de acção: todos os filmes de acção dependem dos princípios sobre edição rítmica desenvolvidos pelos soviéticos.

Em *The French Connection* (1971), de William Friedkin, o inspector Popeye persegue um comboio onde está um assassino em fuga. Começamos por ver planos do interior do carro conduzido pelo inspector, cruzados com planos do exterior do carro, que nos dão percepção da velocidade, e com o interior do comboio. À medida que a perseguição vai avançando vemos um plano do comboio, a partir da perspectiva do condutor, e de seguida o inspector na mesma perspectiva. Aqui vemos o movimento, a velocidade a que os dois veículos se deslocam. Desta maneira o conteúdo do plano apela à rapidez. À medida que a tensão aumenta, os cortes sucedem-se a um ritmo rápido e vemos os vários obstáculos que Popeye tem de ultrapassar. Para acentuar ainda mais esta sensação de velocidade, e para que o público perceba que o inspector tem de ser mais rápido, vemos um plano da frente do comboio que nos mostra a linha a passar rapidamente, assim como a estrada por baixo. Este plano foi inserido com o objectivo claro de imprimir velocidade à cena (fig.14). Temos, então, aqui a distinção entre o aceleração dos cortes e também do movimento dentro do frame, é esta conjugação que forma a montagem rítmica.



Fig. 14- The French Connection, William Friedkin, (1971)

Podemos ver outro exemplo relacionado com o anterior na sequência de luta em *Raging Bull* (1980) de Martin Scorsese. O filme centra-se na história na vida de um pugilista, Jake La Motta, cujos problemas o levaram ao uso de uma violência extrema. Nas sequências de luta vemos um alternar de ritmo que torna o seu conteúdo ainda mais forte. Quando Jake luta contra Sugar Ray Robinson vemos uma demonstração de físico e de força pela escolha dos planos. Durante o combate, quando La Motta desafia Ray impelindo-o a continuar, há um abrandamento do tempo. Imagens dos dois pugilistas são-nos mostradas, em *close-up*, que evidenciam que a verdadeira luta vai começar nesse momento. Ficamos suspensos por alguns segundos nestas imagens, quase como se se tratasse de uma pausa no combate, no tempo do filme para logo a seguir sermos chocados com uma série de planos, também em *close-up*, de vários golpes rápidos e muito violentos (fig.15).



Fig. 15- Raging Bull, Martin Scorsese (1980)

Estas alternâncias de ritmo é que permitem que o espectador sinta cada plano com mais ênfase. Num primeiro momento estamos numa aparente calma e de repente vem o golpe fatal. Como diria Eisenstein “põe o espectador em êxtase”¹⁸ (a origem da palavra êxtase vem do grego *ex-tasis*, ou seja, sair de si mesmo, da sua condição normal e era isto mesmo que Eisenstein procurava e que ao longo da história se foi mostrando nos filmes de diferentes realizadores).

Na cena dos *Steps of Odessa*, o ritmo foi cortado de determinada maneira para dar uma impressão à cena. Os passos dos soldados (o corte é feito mediante o tempo que os soldados demoram a chegar com os pés ao próximo degrau, o que logo aqui cria um contraste de ritmos) e o rufar do tambor estão em contra-tempo, o que ajuda a perceber, de forma subtil, que algo não está a correr bem. O ritmo passa dos soldados para o carrinho que desce pelas escadas (fig.16).



Fig. 16- Battleship Potemkin, Eisenstein (1925)

Ao ver esta cena o público apenas sente, não racionaliza, e passa a “querer” vingar-se dos soldados e salvar a criança. É este tipo de conflito que Eisenstein pretendia comunicar. As imagens da multidão a descer a escadaria dão a sensação de uma duração longa da cena para acentuar o perigo, os planos das caras das pessoas na multidão, inclusive da mãe da criança, que vão sendo inseridos servem para dramatizar e impor, ainda mais, toda a carga psicológica da cena. Este excerto do filme é considerado o melhor exemplo de montagem de Eisenstein e muitos filmes dos nossos dias o homenageiam, como por exemplo, *The Godfather* (1972) de Francis Ford Coppola ou *The Untouchables* (1987) de Brian De Palma.

¹⁸ sensesofcinema.com/2004/great-directors/eisenstein, visionado em 10 de Fevereiro

Falamos de montagem rítmica e de que como esta contribuiu para aumentar o impacto da cena dos militares sobre a multidão, mas Eisenstein estabeleceu outros parâmetros na montagem. A montagem métrica, segue um número de frames específicos, onde independentemente do conteúdo do plano escolhido cortamos para outro plano, de forma a abreviar e a encurtar o tempo. Isto causa um efeito de maior tensão na cena, juntamente com o uso dos close-ups. Tal como, na música, quando escrevemos uma pauta o tempo dominante da música é acelerado na medida em que queremos obter uma resposta mais intensa por parte do ouvinte, quase como uma fórmula musical onde repetimos medidas (por exemplo, 2/4 tempo de marcha; 1/4 tempo de valsa). Falando de montagem, cria-se uma aceleração, por exemplo, ao cortar os pedaços cada vez mais pequenos, para aumentar a tensão, mas mantendo a fórmula original. Ou seja, como na música mantemos o tempo principal mas depois vamos cortando em igual quantidade métrica. Se começamos com um compasso de 4 tempos poderemos depois cortar para metade, as notas serão mais rápidas, no entanto mantemos o compasso só que ao dobro da velocidade. Em *Eleventh Year* (1928), de Dziga Vertov, a métrica do corte é tão complexa matematicamente que é muito difícil descobrir as proporções do corte. Ao alternar velocidades, ainda na montagem métrica, podemos conseguir mostrar efeitos diferentes em partes diferentes de uma mesma sequência.

Eisenstein descobriu que se cortasse um filme com uma montagem métrica igual ao ritmo do batimento cardíaco, isto faria com que o espectador se aproximasse mais da cena, pois a cena mimetiza os bioritmos do corpo humano. Isso influencia fisicamente o corpo quando, por exemplo, acelera o andamento do filme. Juntava assim o pulsar do filme com o pulsar do espectador. Isto acontece, por exemplo, em *Blow Out* (1981) de Brian de Palma. Quando Jack mergulhar para salvar Sally que está dentro do carro que caiu ao rio, não vemos um acelerar da edição. A duração dos planos é similar, o corte não é feito na acção, nem existe um acelerar do corte de encontro ao clímax. Vemos antes um pouco de edição métrica, tentando manter o ritmo.

Podemos ver hoje em dia, nas cenas de perseguição, que à medida que nos vamos aproximando de um possível, e.g., clímax o assassino apanhar a vítima, a duração dos planos vai diminuindo. Por exemplo uma personagem que persegue outra: personagem A vê personagem B e pensa em persegui-la. Personagem B percebe e quer fugir. Vemos *close-up* das duas personagens e logo a seguir começa a perseguição. À medida que os planos vão ficando cada vez mais curtos temos a sensação que a personagem A está quase apanhar a personagem B. Ou seja, o facto dos planos terem uma duração menor faz-nos inferir que as personagens estão mais perto, manipulamos a visão que o espectador está a ter da cena apenas por acelerar o ritmo do corte de encontro ao clímax.

O sol por entre as árvores, um machado em *close-up*, um lenhador que caminha pela floresta. Esta cena pertence a *Rashômon* (1950), de Akira Kurosawa, onde somos guiados por uma montagem métrica e rítmica que percorre o caminho do lenhador (fig.17). Toda esta cena passa-se em *flashback*, quando o lenhador começa a contar a sua história, a sua versão dos acontecimentos. Apesar desta cena não ser relevante em termos de história (Kurosawa poderia tê-la omitido e começado a cena quando o lenhador percebe que algo se passa ao ver um chapéu pendurado numa árvore), é muito importante como narrativa visual.

Fig. 17- *Rashômon*, Akira Kurosawa (1950)

Os planos tem todos uma duração similar que nos vai envolvendo com a personagem. A música, um pouco hipnótica, reforça o labirinto da trama, pois ao ter uma cadência muito fixa permite cortar com mais facilidade. A sequência tem 16 planos, 12 dos quais onde entra o lenhador. Um dos aspectos que também podemos considerar como métrica rítmica é o movimento do lenhador, a forma como ele se move da esquerda para a direita, depois da direita para a esquerda, em outros planos, em direcção à câmara e também afastando-se da câmara. Parece também aqui haver um sincronismo de quantidade de planos de acordo para onde se move, será que está perdido na floresta? Ou que está enrolado na sua própria teia de mentiras (aqui vemos a importância desta cena para estabelecer o carácter da personagem)?

Apesar dos planos terem uma duração muito similar, a cena não acontece num crescendo, os tempos vão sendo alternados. A variedade dos planos leva-nos novamente de encontro ao Cubismo, que nos mostra várias perspectivas para termos uma compreensão da personagem.

A montagem tonal, ou seja: a emoção da cena, o ambiente, a disposição. Aqui, cortamos e escolhemos os planos, para incentivar um determinado estado de espírito numa cena. Estamos aqui a criar uma reacção mais complexa do que na montagem métrica e rítmica. Vamos directamente à emoção. Filmes de guerra, com bombas a explodir, tanques, tiros, cortes rápidos para mostrar o pânico da cena. Seguidamente passamos para uma edição lenta, que mostra a destruição do local, lento para vermos bem as casa destruídas, o trabalho árduo dos voluntários com os corpos, mulheres a chorar... Aqui focamos a atenção do público no pesar, na tristeza do

local e, por isso, abrandamos o ritmo para melhor conferir esse tom à cena. De seguida, podemos, novamente, acelerar para mostrar uma retaliação. E assim vamos criando diferentes tons nas cenas. Na morte de Vakulinchuk no *Battleship Potemkin*, Eisenstein cria uma diferença tonal entre a alegria dos soldados e a morte do marinheiro bolchevique. Enquanto os marinheiros festejam, Vakulinchuk é perseguido até à borda do barco e morto com um tiro por um soldado. Quando os marinheiros descobrem que ele caiu atingido, seguem-se vários cortes (o ritmo do corte aumenta) para mostrar a pressa dos seus companheiros em ajudá-lo. Quando os marinheiros recuperam o seu corpo da água, seguem-se planos com uma duração mais longa. Transportam-no no barco e aqui os planos mostram o pesar da situação com a sua longa duração. Tudo isto para conferir à sequência um tom triste e desanimador.

A montagem harmónica (*overtonal*), que é a junção da montagem métrica, rítmica e tonal tudo na mesma cena. Um juntar de estilos que ajudará as sequências a terem mais impacto.

Passamos finalmente à montagem intelectual, já falada, cujo objectivo é introduzir ideias numa cena emocionalmente pesada, “Enquanto o filme convencional direcciona emoções, a montagem intelectual sugere uma oportunidade de dirigir todo o processo de pensamento também.”¹⁹ Voltamos ao exemplo de *October*, onde o líder da primeira revolução russa sobe os degraus ao mesmo tempo que sobe ao poder, após o regime do Czar ter caído. Os planos da sua subida são cruzados com os de um pavão a limpar-se (fig.18). A justaposição das imagens cria a ideia de que este político gosta de se pavonear e de se mostrar.



Fig. 18- October, Eisenstein (1928)

¹⁹ Eisenstein, Sergei, *Film Form*, Dobson, 1951, p.62. in Reisz, Karel, Millar, Gavin, *The Technique of Film Editing*, Oxford, Focal Press, 2007, p.36.

À semelhança do *efeito Kuleshov*, mas aplicando a ideia de montagem intelectual de Eisenstein, Alfred Hitchcock fazia uma comparação semelhante usando um exemplo para explicar como a edição pode alterar a nossa percepção. Dizia Hitchcock²⁰, que se mostrarmos um *close-up* de um homem, e depois mostrar-mos o que ele vê, vamos interpretar a sua reacção. Por exemplo, se virmos o *close-up* de um homem, seguindo-se o plano de uma mulher e uma criança no jardim, depois voltamos ao mesmo homem e ele estiver a sorrir, o que é ele como personagem? Um homem bondoso. Se em vez de colocarmos a mulher e criança, colocarmos o plano de uma mulher de biquíni? O que é o homem agora? Passa a ser conotado como um velho "assanhado". É isto que um filme pode fazer em nós. Podemos, então, dizer que um filme altera (ou pode alterar) a consciência, a nossa percepção e atitude perante uma determinada acção. Um simples corte, ou omissão de uma imagem pode fazer-nos interpretar significados completamente opostos.

Para Eisenstein a edição tinha o poder de envolver o espectador, ao contrário do que se fazia no passado com o uso de planos longos e estáticos. O público deixa de receber passivamente a informação, que passa a chegar com um significado simbólico. Ou seja, o público tem um papel activo na concepção do filme, "De facto, cada espectador, de acordo com a sua individualidade, e a sua própria experiência (...) cria uma imagem de acordo com o guia representacional sugerido pelo autor, o que faz compreender e experienciar o tema do autor. Esta é a mesma imagem que foi planeada e criada pelo autor mas esta imagem mental é ao mesmo tempo criada pelo espectador."²¹

Requiem for a Dream (2000), de Darren Aronofsky, mostra-nos um exemplo de envolvimento do espectador, criando uma ideia mais alta com uma montagem intelectual. Na cena em que se consome droga vemos uma parafernália de cortes que se traduzem em muitas imagens. Notas, droga, bocas, dinheiro, células, olhos... tudo para nos mostrar o consumo de droga e de que forma as personagens estão a ser afectadas por isso. Mas, ao mesmo tempo, mistura imagens da mãe de Harry a tomar os comprimidos, o tempo avança, a pesar-se, abrir o cacifo de ginástica (fig.19). Isto acaba por estabelecer a comparação de que o consumo de droga equivale a tomar os comprimidos. Numa edição muito semelhante, faz os dois mundos colidir para dar a ideia de que o comportamento da mãe de Harry é mais aceite pela sociedade do que, à partida, deveria. Por aqui mostra, um pouco, a tentativa de criar uma ideia mais alta com junção de pequenos aspectos comuns.

20 <http://www.youtube.com/watch?v=NG0V7EVFZt4>

21 Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, Jay Leda, Harcourt, New York, 1974, p.33.

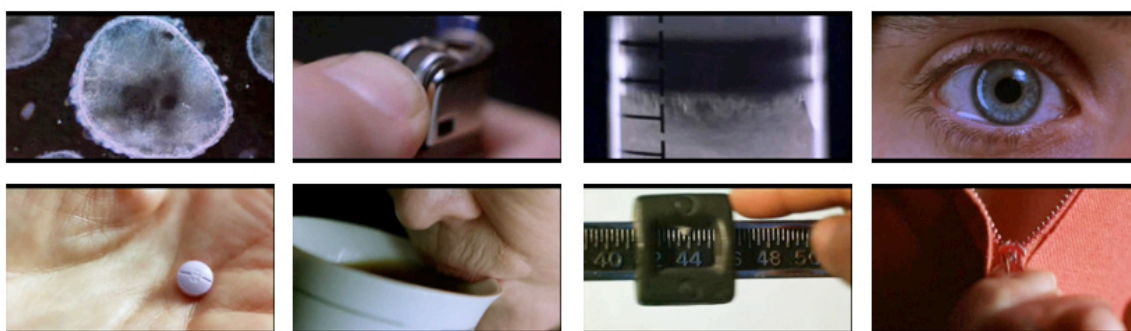


Fig. 19- Requiem for a Dream, Darren Aronofsky (2000)

Um outro exemplo, surge com *Koyaanisqatsi* (1982), de Godfrey Reggio, onde se comparam pessoas a salsichas. Isto é, vemos uma sequência com várias *timelapses* de pessoas no metro, carros na estrada, o movimento frenético do dia-a-dia. As pessoas movem-se pela cidade, como formigas, ocupadas com os seus afazeres, o percurso de centenas e centenas de pessoas que parecem estar no mesmo ritmo, no movimento conjunto da vida do mundo real. A imagem de pessoas a saírem das escadas rolantes é imediatamente seguida da imagem de uma máquina de embalar salsichas (fig.20).

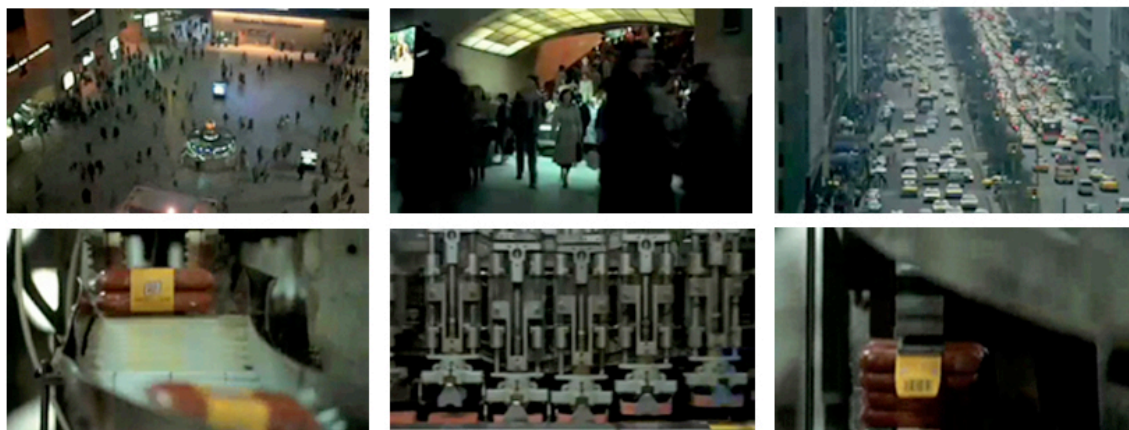


Fig. 20- Koyaanisqatsi, Godfrey Reggio (1982)

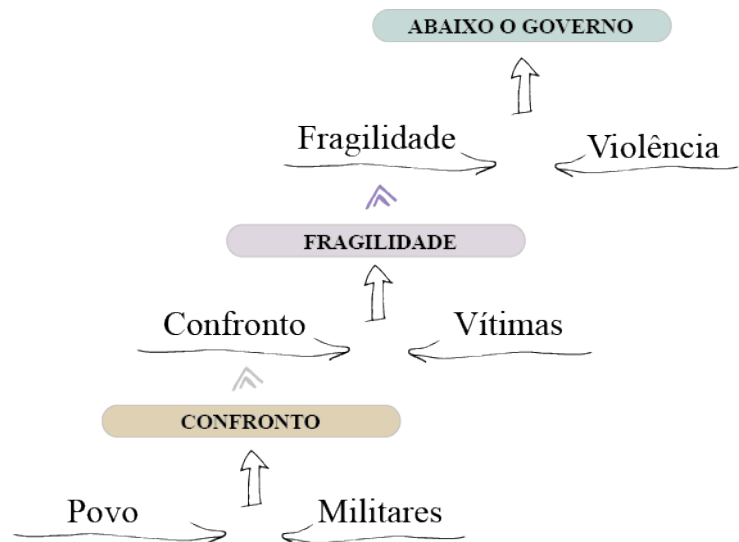
Tal como as pessoas, as salsichas seguem o mesmo movimento, o mesmo percurso. Em termos de movimento as imagens são muito similares, o que nos faz estabelecer logo uma comparação. Assim como as máquinas não páram, também as pessoas parecem estar num ritmo síncrono de habituação, como se fossem salsichas que dia após dia têm de seguir o mesmo percurso e fazer as mesmas coisas vezes sem conta, sem sossego. As pessoas são na verdade como máquinas a executarem tarefas. Com uma passagem tão simples podemos tirar conclusões bastante profundas.

As colisões dos planos de que nos fala Eisenstein baseavam-se em conflitos de escala, de volume, de ritmo, de movimento (velocidade do corte assim como velocidade do plano em si). A edição passa a ter uma função mais alta pois as pessoas criam conclusões diferentes destes conflitos e aumentam os significados simbólicos assim como as metáforas.

Estes 5 parâmetros de montagem (métrica, rítmica, tonal, harmónica e intelectual) eram apelidados por Eisenstein de “Montagem das Atracções”:

...todos os elementos que submetem o espectador a uma acção sensorial ou psicológica, verificada pelo modo de experiência e calculada matematicamente, pode produzir no espectador certos choques emocionais que por sua vez, todos reunidos, condicionam a possibilidade de perceber o aspecto ideológico do espectáculo montado...²².

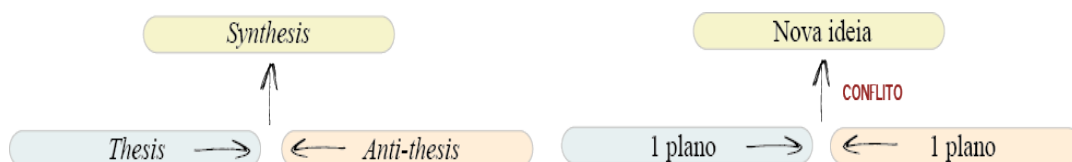
A “Montagem das Atracções” é baseada na teoria dialéctica Marxista. Estes cinco métodos são constituídos de forma a que a sua forma mais alta (montagem intelectual) englobe as mais simples. À medida que subimos nestas variações de complexidade vamos aumentando o significado (esquema 1).



Esquema 1- Teoria dialéctica Marxista

A montagem é, então, o conflito (dialéctica), onde novas ideias surgem da colisão da montagem numa sequência (*synthesis*) e onde as novas ideias que emergem não são inatas em nenhuma das imagens da sequência editada (ou seja, o significado não está na imagem original mas na junção, na montagem criando um conflito e, daí, um significado) (esquema 2).

²² Eisenstein, Sergei, *Le Montage des Attractions*, Sylviane Mossé in *Au-delà des Etóiles*, U.G.E Paris, 1974 p.128.



Esquema 2- Teoria dialética Marxista

Em suma, Eisenstein queria captar ideias, motivos, símbolos, metáforas, temas, etc. Ao dar-nos descontinuidades gráficas e ao criar combinações espaciais impossíveis não se preocupa com a continuidade temporal ou espacial que seja compreensível. A não fluidez e a não invisibilidade é a sua força.

Nomes como Porter, Griffith e Eisenstein, assim como alguns outros realizadores que já foram referidos, desenvolveram as técnicas da edição que foram transformando, de uma forma gradual, o mundo do cinema de um simples meio de gravar acontecimentos para um meio de contar histórias, um meio considerado Arte.

Um contemporâneo de Eisenstein, Dziga Vertov, realizador de filmes de actualidades e precursor do *cinema vérité*, aplicou as teorias de edição de Eisenstein ao seu mais conhecido filme *The Man with the Movie Camera* (1929). Fez uma série de associações com as imagens que têm como mote a montagem intelectual (isto é, juntar imagens apenas similares em conteúdo como, por exemplo, a edição frenética de trabalhadores numa fábrica) e a montagem rítmica. Numa determinada sequência Vertov une os seguintes elementos: um candeeiro de rua, uma mulher a dormir e cartazes (que podem estar na rua ou dentro do quarto da mulher)(fig.21).



Fig. 21- The Man with the Movie Camera, Vertov (1929)

Esta junção de imagens pode leva-nos a inferir que o dia está a começar e para não perturbarmos a senhora que dorme. Somos chamados à atenção por um cartaz de duas pessoas que fazem "shhhhh" com o dedo (na mesma cena há também o cartaz de um agricultor que parece observar a mulher que dorme, no entanto é apenas um cartaz, o espectador é que deverá tirar esse significado da imagem). Este cartaz é simplesmente um cartaz de rua mas que Vertov junta para dar significado à cena. Com a edição molda a história misturando elementos interiores e exteriores. É suposto compreendermos a cena? Somos nós que vamos criar um significado? Segundo Vertov, sim!

Numa outra cena, Vertov mostra-nos o ritmo alucinante de trabalhadoras de uma fábrica, assim como um homem que parece quase ser atropelado por um comboio. Aqui temos a diferença evidente da montagem rítmica (o corte cada vez mais acelerado na cena da fábrica, as trabalhadoras começam a produzir a um ritmo alucinante e até a máquina de fazer caixas parece demasiado rápida para o normal) e o movimento dentro da imagem (o comboio dá-nos a ilusão de movimento rápido assim como a instabilidade dos planos). A montagem é, então, um meio para criar ilusão, de nos levar para fora da realidade através da escolha e organização de imagens da realidade. Organiza o material procurando uma ordem, uma sucessão de planos para dar um sentido ao filme e impondo ao espectador o discurso do realizador. Esta seria, então, a função da montagem. Estamos a alterar, a ficcionar ou manter-nos no real?

Apesar de utilizar os métodos de Eisenstein, Vertov procurava captar a essência do real, do dia-a-dia, enquanto que Eisenstein ficcionava os seus acontecimentos. É nesta lógica do dia-a-dia que este realizador é aqui referido. Como se pode captar o real se depois o alteramos através da edição? É certo que a câmara, ou *kino-eye*, era dita com maior valor que o olho humano e, por isso, só esta captava a essência do real, pois vê coisas que o olho nu não conseguimos. Na montagem do *The Man with the Movie Camera*, Vertov utiliza *slow motions*, *close-ups*, *split-screen*, etc. O facto de alterar o real com a edição não o fez considerar que estaria a alterar a própria essência que procurava? Não, pois segundo a corrente russa a essência de tudo era a montagem. Tanto as técnicas em Hollywood como as do cinema soviético vieram introduzir toda uma gramática até à altura desconhecida. O uso de *close-ups*, ação paralela, variações de ritmo, entre outras coisas, permitiu a construção dramática de uma história e o cinema começa a ser entendido como Arte.

2.1.3 Descontinuidade? (a montagem abrupta da *Nouvelle Vague*)

Experiência individual, livre arbítrio, ausência de entendimento racional do universo e o sentido de absurdo na vida humana. Responsabilizar-se pelos seus actos, tomar o seu papel e ir contra os papéis pré-formatados pela sociedade, assim são as personagens influenciadas pelo existencialismo. Chegou a *Nouvelle Vague*. Ao contrário dos filmes clássicos de Hollywood, esta corrente quebrava as regras da continuidade e tinha uma edição livre. Tanto os soviéticos como a *Nouvelle Vague* querem quebrar as regras de edição através da descontinuidade. Apesar disso têm estilos de edição bastante distintos. A *Nouvelle Vague* atrai o público ao mesmo tempo que o afasta. Os corrente soviética usava a edição não tanto como controlo sobre os espectadores mas como ferramenta para criar ideias. Esta nova corrente chama a atenção dos espectadores com as descontinuidades, lembrando-os de que estão a ver um filme. Como é isto feito? Através do uso do *jump-cut*.

Segundo Bill Nichols²³, “um *jump-cut* é uma incompatibilidade, no qual a mudança de um plano para o outro falha em manter a continuidade espacial”. Em *A Bout de Souffle* (1960) de Jean Luc-Godard, vemos este mesmo exemplo da utilização do *jump-cut*. É utilizado, por exemplo, durante a cena de conversa numa sala e outra enquanto Michel e Patrícia passeiam no carro por Paris. A cena em que Michel e Patrícia conversam no seu passeio de carro pela cidade vemos o exemplo de cortes temporais (*jump-cut*) (fig.22). Toda a conversa é percorrida por cortes visíveis (a câmara mantém-se no mesmo enquadramento e vamos vendo os cortes nos movimentos de Patrícia durante o diálogo).



Fig. 22- *A Bout de Souffle*, Godard (1960)

Todos os cortes eram vistos pelo público, com essa mesma intenção, não se tratando de tentar disfarçar as discontinuidades. Este tipo de corte era um elemento disruptivo na acção, ou seja, ia contra as regras de continuidade. Dois planos do mesmo assunto são cortados com um salto propositado (fig.23).



Fig. 23- *A Bout de Souffle*, Godard (1960)

23 Nichols, Bill, *Film as Language Engaging Cinema: an introduction to film studies*, New York, W.W.N & Company, Inc, 2010, p.46.

Em Hollywood isto seria evitado mudando a câmara de sítio, por exemplo. Em Godard e especificamente neste filme os cortes dão-se como se fossem elipses, cortamos o tempo mas não o espaço, este mantêm-se. Como dizia Dwight Macdonald, "A montagem muitas vezes salta como um agulha num disco de vinil".²⁴

Podemos comparar esta cena com o filme de Tom Tywker, *Run Lola Run* (1998), em que Lola corre desesperadamente, e cada corrida é despoletada por motivos diferentes. Na primeira corrida, pelas ruas de Berlim, vemos logo o uso de *jump-cuts* ao modo de *A Bout de Souffle*, os *jump-cuts* são visíveis e assim avançamos no tempo e no espaço que ela percorre (fig.24).



Fig. 24- Run Lola Run, Tom Tywker (1998)

Avançamos no tempo pela corrida de encontro ao futuro (que será a cena final) no entanto continuamos sempre a ser puxados de volta ao passado com os *flashbacks*.

Também em *Old Boy* (*Hangu* 2003) de Park Chan-Wook, vemos cortes abruptos. Oh Dae-su está embriagado. Aqui vemos o seu comportamento enquanto o seu amigo não o vem buscar. As diferentes acções de Dae-su são-nos mostradas cortadas, não vemos o completar de uma acção mas sim excertos do tempo que ele passa na esquadra (fig.25). O local é o mesmo daí vemos tão evidentemente estas descontinuidades. Ora, estão mais pessoas, ora não estão, ora aparecem os polícias, ora não.



Fig. 25- Old Boy, Park Chan-Wook (2003)

24 Macdonald, Dwight, *On Movies*, New York, Berkeley, 1969, p.410.

Para além deste tipo de *jump-cuts*, temos também os cortes que nos fazem retirar pedaços temporais da acção mas com mudança de espaço (a acção ocorre em menos tempo do que seria real) e que também chamamos de *jump-cuts* como por exemplo em *Snatch* (2000) de Guy Ritchie. Avi voa dos Estados Unidos para Londres em questão de segundos. Avi pousa o telefone quando decide ir para Londres, em seguida temos a sequência: táxi, Avi no avião, avião, carimbo de estadia, táxi e já está na América (fig.26). Guy Ritchie emprega uma série de *jump-cuts* para mostrar o ponto cómico de todo o filme, o que ao mesmo tempo cria uma confusão intencional.



Fig. 26- Snatch, Guy Ritchie (2000)

Além deste tipo de corte específico, eram também introduzidos planos que em nada tinham a ver com a acção, apenas para provocar efeitos cómicos ou irónicos. Por exemplo, no filme de François Truffaut, *Tirez Le Pianiste* (1960), quando uma das personagens diz “que a minha mãe morra se não estou a contar a verdade” e cortam para um plano de uma senhora idosa a cair no chão morta.

Filmavam com câmara à mão, usavam o som captado no local. Todas estas alterações pediam um tipo de montagem completamente diferente e irreverente. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Alan Resnais, entre outros nomes, mudaram as noções de como um filme poderia ser abordado para criar um novo tipo de cinema, com um estilo e narrativas muito diferentes. Questionaram o cinema da altura e tentaram quebrar com as convenções de Hollywood, sendo progenitores daquilo a que hoje chamamos de *cinema alternativo*, ou *filme independente moderno*. Talvez, se estes não tivessem aparecido, realizadores como Martin Scorsese, Steven Soderbergh, Quentin Tarantino ou Wim Wenders nunca teriam existido. “O que eles trouxeram para a edição foi o quebrar das regras. Os livros que diziam, é assim que se fez, eles queimaram-nos.”²⁵, dizia Quentin Tarantino. Falavam na teoria do autor, sendo que os melhores filmes eram produto da expressão artística pessoal e que deveria ter o cunho do autor como uma obra de literatura. Queriam fazer o espectador sentir e pensar, não apenas sobre o que estavam a ver mas, sobre si próprios, suas vidas, pensamentos e emoções. Não levavam o espectador pelo mão através de cada cena, pois achavam que isto interferia com

25 in *The Cutting Edge*, filme de Paul Michael Glaser, 1992

a percepção do público e na forma como este reagiria numa situação real.

Não só surgiam correntes que quebravam com as regras de edição anteriores e inovavam, como surgiam realizadores individuais que introduziam a sua marca. Luis Buñuel, realizador espanhol, fala-nos também dos filmes como Arte. Insurgiu-se contra a narrativa clássica americana e a forma de editar e de contar histórias de Griffith. Tal como Eisenstein, este via o uso da edição como choque, imagens que reagem umas contra as outras. Influenciado pelo Surrealismo, Expressionismo e pela Psico-análise traça retratos satíricos com ajuda da montagem. *Un Chien Andalou* (1929) é um filme de Buñuel e de Salvador Dali, claramente influenciado pelo Surrealismo, onde aparecem burros deitados em pianos, uma mão cheia de aranhas, uma personagem a cortar o olho de outra personagem, etc, não há então uma lógica de história aparente.

De todos os exemplos ao longo da História do Cinema, e mais propriamente da edição, percebemos que à medida que os anos foram passando muitas foram as diferenças e assistiu-se a uma grande evolução. Passamos de um cinema que utiliza a edição como meio de tornar o filme num espectáculo de entretenimento para o filme como ferramenta de convulsão social. Através da edição, foi possível explorar diferentes fronteiras, de transmitir mensagens, sejam elas contínuas ou de choque. Como disse Eisenstein, “a justaposição de dois planos isolados, não parece a simples soma de um plano mais outro plano, mas o produto.²⁶ Parece um produto em vez de uma soma das partes porque em toda justaposição desse tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente”. Toda a história do cinema mundial elevou a edição a patamares altos, tratou-a como Arte. Será que o cinema português acompanhou este desenvolvimento? Será que no panorama nacional a edição foi e é vista como sétima arte?

2.1.4 A “montagem interdita” no cinema português

Tratar o cinema como arte sempre foi o objectivo dos teóricos e filósofos que se debruçaram sobre o pensamento contemporâneo. E assim fizeram os realizadores portugueses relativamente ao cinema nacional. Desde a passagem da época de convulsão, o Salazarismo, à sua libertação, o cinema, no panorama nacional, foi-se transformando e evoluiu para uma identificação marcada da procura do “autor”. Iremos perceber, neste capítulo, como as mudanças de pensamento e sentimento levaram o cinema para campos distintos em alturas distintas. Não se trata, aqui, de fazer um retrato abrangente e pormenorizado do cinema português, mas sim perceber que factores podem relacionar-se com a montagem (aqui usarei o termo montagem, pois é assim que a maior parte dos realizadores portugueses se referem à edição).

O plano fixo é mais próximo da objectividade. A montagem, ou seja, a mesma cena em vários planos, é o afastamento de objectividade, porque esta é como um globo forrado de espelhos.²⁷

²⁶ Eisenstein, Sergei, *Film Sense*, Faber & Faber, 1943, p.18. in Reisz, Karel, Millar, Gavin, *The Technique of Film Editing*, Oxford, Focal Press, 2007, p.39.

²⁷ Oliveira in Álvaro Machado (org), Manoel de Oliveira, São Paulo: Mostra Internacional do Cinema, 2005:28

Com esta afirmação, Manoel de Oliveira resume, de certa forma, o pensamento cultivado por muitos críticos: o da “não-montagem”, o fugir aos parâmetros estabelecidos de Hollywood, o chamado cinema clássico. Mas será que foi e ainda o é?

Voltemos aos anos 30 e 40, quando se faziam as comédias à portuguesa e adaptações literárias. O pensamento da altura acentava na ideia que o cinema deveria ser o espelho da nação, um retrato tanto do passado como do presente, uma identificação do que é ser português. Mas não foi pelos temas que o cinema nacional se distinguiu, mas sim da maneira como os contou. Nas comédias populares da altura, da qual são exemplo *O Pátio das Cantigas* (1942) ou *Costa do Castelo* (1943), o objectivo era, claramente, entreter as massas e dar à população um cinema alegre, que não envolvesse o questionar do contexto social em que se vivia. Estes filmes, contra os quais os críticos de cinema tanto se insurgiam, retratam o português dessa época sem grandes posses. De certa forma, pintava-se e disfarçava-se através do humor as reais preocupações da uma população empobrecida e, em parte, desligada do resto da Europa.

Sendo o objectivo divertir o público, por que não utilizar as técnicas descobertas pelo cinema americano? Na realidade, os cortes por continuidade, os *close-ups* e o tentar manter, o mais possível, a montagem disfarçada funcionava na perfeição para este modelo de cinema português. No entanto, a função lúdica destes filmes foi, desde logo, posta em causa pelos críticos e isso traduziu-se numa tentativa, por parte dos realizadores, de reformar o conteúdo do cinema português, tentando levá-lo para o campo do realismo. Ou seja, a passagem de um cinema muito standartizado para a afirmação do cinema português enquanto cinema realista e experimental, em suma, um novo cinema.

Nos anos 50, existe uma paragem de produção da cinematografia nacional, sendo um período bastante difícil e de quase luto para os realizadores portugueses. Mas com a chegada dos anos 60 procurou-se uma ruptura total com todo o cinema feito até então, de modo a que houvesse uma quebra com as normas clássicas. Procurava-se sangue novo, com uma estética capaz de fazer ressurgir o potencial do cinema português. Aqui surge o primeiro esboço do intitulado *Novo Cinema* com o filme *Os Verdes Anos* (1962), de Paulo Rocha. Este filme, conta a história de Júlio, um rapaz que sai da província e vai para a cidade (Lisboa) em busca de trabalho como sapateiro. A sua não adaptação à cidade leva-o a matar Ilda, que conheceu já em Lisboa e por quem se tinha apaixonado. Este filme mostra a inadaptação social num ambiente repressivo através da linguagem do neo-realismo italiano. É um cinema fresco, com impacto e novidade, com as influências do neo-realismo, já citado, bem como da *Nouvelle Vague*. No entanto, as influências destas duas correntes não são suficientemente alargadas para podermos dizer que, de facto, estes filmes pertencem a estas duas correntes.

Nesta altura surge também *Dom Roberto* (1962), de José Ernesto de Sousa. Apesar de poder ser considerado um filme do *Novo Cinema*, *Dom Roberto* parece fugir ao que esta corrente preconiza. Enquanto que o *Novo Cinema* (ou *Cinema Novo*) defende o abandono das normas e procura destacar-se em cada um dos seus realizadores como indivíduos, *Dom Roberto* parece ainda seguir os cânones tradicionais. Diz-nos Michelle Sales no livro *Em Busca de um Novo Cinema Português*, que este filme “obedece aos preceitos de estética do cinema clássico (montagem invisível, decoupage clássica...). Argumento que se desenvolve de maneira linear, causal e

evolutiva, dentro da melhor tradição aristotélica: uma montagem invisível que pretende obscurecer os dispositivos cinematográficos, tornando-os transparentes, um desejo de identificação e comoção do público através do enredo.”²⁸

Apesar deste último exemplo, o cinema nacional, na sua maior parte, começa a demonstrar uma afinidade com o neo-realismo, existencialismo e com a *Nouvelle Vague*. Afirma-se uma resistência à normalização industrial do cinema clássico de Hollywood, e surge, então, uma concepção moderna do cinema que o pensa enquanto Arte. Um desses exemplos é *O Acto de Primavera* (1962) de Manoel de Oliveira, que segundo João Bénard da Costa era “um ponto de partida” para se construir o cinema do futuro. Este filme abre duas janelas no cinema português: a junção do documentário com a ficção (ou seja, *etnoficção* de Jean Rouch) e o “não o artifício da realidade, mas sim a realidade do artifício”.²⁹ Este filme prefigura Oliveira como uma referência no panorama cinematográfico e o *Novo Cinema* adopta este realizador como inspiração por simbolizar um cinema radicalmente moderno.

Os novos realizadores continuam a aparecer com filmes de quebra, com o objectivo de fazer renascer o cinema português como, por exemplo, Fernando Lopes em *Belarmino* (1964). Em 1971 este mesmo realizador apresenta o filme *Uma Abelha na Chuva*, que teve grande impacto junto dos seus colegas realizadores e críticos de cinema por ser, até à data, o filme mais radical deste novo conceito de cinema. Neste filme são utilizadas repetições de acções com pontos de vista diferentes, dissocia-se o som da imagem o que rompe com a narrativa linear clássica e mostra uma linguagem totalmente moderna.

Como podemos constatar, o cinema foi-se formando com base na diferença ou seja, na apresentação de visões do mundo fora do normal e que rompia com o cinema de Hollywood. Também, assim, a edição seguiu este caminho. A invisibilidade não era o objectivo e por isso não eram “aceites” os artifícios que o cinema de entretenimento usava ou com que se mascarava. A montagem não era necessária como meio para conduzir pensamentos, nem tão pouco era necessário uma continuidade na estrutura narrativa que a montagem lhe conferia. O cinema era visto como uma obra de arte, de cultura e como objecto único do seu realizador onde a função da montagem deveria ser mínima.

Cada realizador procura a sua afirmação estética e é com esta pluralidade de visões que, em 1972, se forma a primeira escola oficial de cinema nacional: a *Escola Portuguesa*. A “recusa da ilusão” é um dos seus apanágios. Muitos dos realizadores que surgem nesta altura estudaram no estrangeiro e trazem consigo uma necessidade de visão pessoal para o cinema português. Tal como foi dito anteriormente, Manoel de Oliveira é “eleito” cabeça deste *Cinema Novo* que se irá tentar “seguir” na nova escola. As suas obras tem algo de Buñuel, como se provocassem de forma absurda. Uma das características predominantes é as imagens não serem utilizadas como ilustração do que está a ser dito, as imagens contam algo diferente do que está a ser dito pela voz off. Apesar da voz off unir os saltos de tempo em alguns dos seus filmes, há um

²⁸ Sales, Michelles, *Em busca de um novo cinema português*, Livros Labcom, Covilhã, 2011, p.148.

²⁹ Mendes, João Maria, *Novas e Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*, Gradiva Publicações, S.A., Lisboa, 2013, p.67.

desfasamento entre o que é dito e o que é visto, como se fossem histórias paralelas que se completam. O cinema de Oliveira é, também, conhecido pelo “estatismo”, são usados planos longos (plano-sequência), tal como se fosse teatro onde personagens entram e saem de enquadramento sem ser necessário mudá-lo. Oliveira explica: “eu faço planos muito longos (...) O actor está sempre ali presente por muito tempo sem pausa. Nesses momentos não há montagem (...)”³⁰

Fala-se aqui de Manoel de Oliveira e da sua obra para se perceber como progrediu o cinema português, já que este realizador foi tomado como exemplo para os demais, entre outros motivos, por escolher criteriosamente os planos de forma a reforçar o efeito estético ao mesmo tempo que poupa em termos de quantidade. Para este realizador trata-se de voltar ao início do cinema e tornar as coisas simples, mas fugindo ao cinema clássico. Apesar do seu estilo moderno e de ir contra as regras, Oliveira começou a sua carreira como realizador com o *Douro, Faina Fluvial* (1931) que em nada segue estes parâmetros modernos. Na altura foi comparado com o *Berlim, Sinfonia de uma Metrópole*, de Walter Rutman, por causa da velocidade da sua montagem, que tinha vários cortes bruscos e era, acima de tudo, moderno. “A maior virtude de *Douro, Faina Fluvial*, além da qualidade da fotografia (...) é sem dúvida o valor da sua montagem.”³¹, mas apesar disto Oliveira foi mudando a sua perspectiva e a sua obra evoluiu para algo onde não existe lugar para muita montagem. Podemos dizer que Oliveira passou de um estilo de montagem mais clássico ao nível de Eisenstein com a sua montagem rítmica para uma montagem com os seus próprios princípios. Sobre a sua mudança Oliveira refere que:

*Nunca mais me esqueço que li que o Kafka teria dito a alguém que no cinema tudo se passava muito rapidamente, não deixando tempo para reflectir. Esta frase ficou-me. Eu que utilizava uma montagem rápida, fiquei a pensar que passava, de facto, tudo muito rapidamente e que as pessoas não chegavam a fazer qualquer reflexão sobre o que ouviam e viam..*³²

Influenciado pelas teorias de André Bazin, Oliveira começa a “formatar” o seu cinema para ser algo *sui generis*. Falando na duração dos seus planos encontramos a definição de *plano-sequência* que segundo Bazin trazem realismo cinematográfico. A *Escola Portuguesa* baseava-se nesta teoria baziniana para explicar a não aplicação da montagem e a utilização de poucos cortes. Os *Planos-sequência* captam a acção de uma cena inteira sem cortes, o tempo diagético corresponde exactamente ao tempo da acção e, consoante as personagens se mexem no espaço relativamente à câmara estática, há uma variação de enquadramento. Por exemplo, quando um actor chega próximo da câmara passamos, pelo seu movimento, do plano geral para um *close-*

30 Oliveira in Álvaro Machado (org), Manoel de Oliveira, São Paulo: Mostra Internacional do Cinema, 2005:28

31 Casais, Monteiro, Adolfo, Douro, Faina Fluvial, In: Movimento, nº21 de Abril de 1934

32 Areal, Leonor, *Cinema Português, um País Imaginado, Vol II- após 1974*, Edições 70 Lda, Lisboa, 2011, p.227.

up, sem ser necessário qualquer movimento de câmara nem o uso da montagem para mudarmos de plano. Isto é, em vez de mover a câmara movem-se as personagens e, assim, toda a acção pode acontecer num plano imóvel, daí a sua duração ser mais longa do que seria “normal”. Não há interrupção e, portanto, o público vive o tempo do actor, vive o tempo do plano fixo (a *imagem acto* de Bazin ou a *imagem-tempo* de Deleuze). Aqui a palavra molda o tempo fílmico, portanto o tempo da música, do texto, da imagem têm de ser respeitados pela montagem.

Quem “inventou” este conceito foi Orson Welles em *Citizen Kane*. Este filmava cenas inteiras em plano fixo aproveitando a profundidade de campo. Aqui surge, então, a *montagem-interdita* de Bazin, onde (para aumentar o realismo) há uma ausência de cortes na montagem e, por isso, a montagem não é a essência do cinema. Aqui vemos como cada vez mais a obra portuguesa se distanciava das normas e assumia uma posição claramente europeia mas ao mesmo tempo, com um cunho nacional.

Na montagem invisível temos a ilusão da realidade, o campo, contra-campo, onde o espectador capta os pontos de vista que o realizador lhe oferece. Na *montagem-interdita* o que se procura é o real, decorrendo a acção no tempo real, onde o *plano-sequência* deixa a acção respirar e quase permite que cada espectador construa o seu filme com o que considerar importante reter a após ver toda a acção. Portanto a montagem em Oliveira é o cinema da não-ilusão.

Em *Francisca* (1980/81), Oliveira utiliza o *plano-sequência* como forma de unir um só tempo no filme. Na sequência em que Francisca está doente existem 3 planos diferentes, o corte entre cada um deles representa um salto no tempo, muda a cena apesar do espaço ser o mesmo. Em 1992 no *Vale Abraão*, narrações rápidas resumem vários anos e é a voz off que confere importância aos momentos e faz avançar a história. Aqui é um dos casos em que a voz off não está em sintonia com a imagem, antecipa as acções. Há, então, duas histórias: a história do narrador e a história que as imagens contam, que não acontecem no mesmo espaço temporal. Este é outro dos traços do cinema de Oliveira, os saltos no tempo, os saltos na narrativa, ou seja, conta os momentos importantes das personagens por palavras e não por imagens. Existem semi-elipses, em que o que é contado não se vê e o que se vê não é contado.

*O cinema está gasto do reespelamento (campo/contra-campo). O reespelamento é uma repetição (...). Para certos filmes de acção e certos efeitos, isso faz-se, mas é uma espécie de virtuosismos técnico, meramente técnico. Para os outros filmes como os que tento fazer agora, que são filmes muito intimistas e que requerem a reflexão do próprio espectador sobre aquilo que vê e ouve, é preciso estar calmo.*³³

Nota-se ao longo da história portuguesa que, apesar de não existir nenhuma cópia do cinema de Oliveira, existem traços comuns a quem seguiu ou se identificava com a *Escola*

33 Areal, Leonor, *Cinema Português, um País Imaginado, Vol II- após 1974*, Edições 70 Lda, Lisboa, 2011, p.227.

Portuguesa. Esta escola aproximava-se das tendências contemporâneas do cinema europeu da época que visava a desconstrução de narrativa. A influência desta escola estendeu-se pelos anos 80 e 90 (embora houvesse uma cisão com alguns realizadores, pois esta escola procurava o cinema de autor e não o cinema para os espectadores comuns). Os traços gerais desta escola englobam a elipse, o *plano-sequência* (a tensão é criada pelas palavras do actor e não pela montagem), o trabalho com o tempo, e a significação simbólica nacional e metafísica. Afirmava João Mário Grilo, “voltando as costas a uma opção industrializante, o cinema português construiu a sua identidade em torno de outros factores: liberdade criativa, afirmação de um imaginário português, originalidade formal, inscrição “protocolar” na história do cinema.”³⁴ Esta forma de filmar e “não-montar” apelam à reflexão do espectador e não à emoção simples.

Argumentava Deleuze que o cinema clássico baseou-se na imagem-movimento, o tempo era dado conforme o movimento para assegurar a continuidade. Já o cinema moderno baseia-se na imagem-tempo, os cortes são bruscos e irracionais e não é suposto haver encadeamento ao associar imagens, mas sim reencadear imagens independentes. “Em vez de termos uma imagem após a outra, temos uma imagem mais uma outra.(...) um cinema atonal.”³⁵ A montagem no cinema desta época usava a elipse para contar as suas histórias por blocos. Normalmente entre duas sequências há um salto temporal, saltos entre situações que geram descontinuidade na acção abrindo espaços que o espectador deve unir. Estes saltos são feitos entre cenas e não dentro das cenas.

*A clareza dá lugar à opacidade relativa que se manifesta de diferentes maneiras: na recusa em concluir ou fechar os filmes, nas elipses bruscas e violentas que os percorrem, no carácter lacunar e fragmentário se não mesmo na pulverização do seu fio narrativo.*³⁶

Estes pontos acima referidos vão formatar a linguagem do cinema português nos anos 70 e 80. Antes do 25 de abril a convulsão social era extrema e não permitia ao cinema português abrir os seus horizontes. Embora tentando praticar um cinema moderno as temáticas eram “vigiadas” pelo regime. Mas a partir da revolução passou a ser possível fazer-se filmes onde o tema era livre e os realizadores puderam fazer os filmes que na verdade queriam. Defendia João Botelho que “com a queda do velho regime, podia-se falar, foi por isso que os nossos filmes preservaram o essencial dos textos, o essencial das obras literárias. Podia-se afirmar o som contra a imagem. Afirmar o texto, o som, a poesia. E afirmar também o tempo e a duração. Era permitido por esta enorme liberdade de fazer as coisas (...). Diria, basicamente, que esta relação

34 França, José Augusto, *Cinema Português*, Vol. Artes e Letras da Enciclopédia Temática Portugal Moderno, Lisboa, 1992, p.165.

35 Deleuze, Gilles, *Cinéma – L'image temps*. Paris, Minuit, 1985, p.362.

36 Grilo, João Mário, *O cinema da não-ilusão, histórias para o cinema português*, Livros Horizonte, Lisboa, 2006, p.93.

entre o nosso cinema e a revolução se deve à nossa capacidade de afirmação sem constrangimento.³⁷

O cinema depois da revolução de 1974 interrogava-se sobre o país, sobre a questão nacional, o país queria encontrar a sua identidade. Os filmes dessa época contam o passado, o regime, a história do país, a revolução e acabam por retratar o interior de Portugal para descobrir as suas raízes da nação. Mantendo a resistência à normalização industrial e procurando a afirmação do autor, mesmo com poucos meios surgem vários filmes que marcam esta época, *Brandos Costumes* (1973/74) de Alberto Seixas Santos (uma mistura de ficção e documentário), *A Ilha dos Amores* (1978/82) de Paulo Rocha, *Adeus Portugêses* (1985) João Botelho, *Recordações da Casa Amarela* (1990) João César Monteiro e *Non ou Vã Glória de Mandar* (1990) de Manoel de Oliveira.

Nos anos após a revolução dá-se uma espécie de “boom” do documentário, como por exemplo, em *Trás-os-Montes* (1974/76) de António Reis e Margarida Cordeiro onde se busca a identidade nacional afastando-se do contemporâneo. Ou como em *Veredas* (1975/78) de João César Monteiro onde se descobre uma região isolada dos poderes centrais fixa nos seus costumes.

Nos anos 80 há uma dedicação à pura ficção, mas quando chegamos aos anos 90 há uma tendência para ser-se irreverente com o realismo. Procura-se uma sofisticação técnica e estética fugindo do registo documental para fazer mais ficções e mostrar a cultura marginal. Surgem os novos realizadores formados pela geração que vem do *Cinema Novo* e são realizados filmes como *Três menos eu* (1988) de João Canijo, *A Idade Maior* (1990) de Teresa Villaverde, *O Sangue* (1990) de Pedro Costa, *Corte de Cabelo* (1995) de Joaquim Sapinho e *Adeus, Pai* (1996) de Luís Filipe Rocha, por exemplo. Poderemos aqui fazer uma junção com a teoria do contágio (teoria *L'a Contagion des Idées* de Sperber, onde há um contágio de ideias quase como se fossem passadas de geração em geração)? Será que a geração do *Novo Cinema* que formou a geração de 90 e os realizadores que lhes seguiram, influenciaram a sua maneira de fazer filmes? Será que seguiram as pisadas dos “mestres” e continuaram com a procura do cinema de autor, um cinema sem artifícios, que procura o real sem fazer grande uso da montagem como ferramenta que molda a história?

Jovens realizadores como Teresa Villaverde, João Canijo, João Pedro Rodrigues, etc centram-se no presente. Escolhem jovens marginais como personagens principais, mães adolescentes, o desemprego, a pobreza, as drogas... Captam nos seus filmes o que está a acontecer no seu presente, mas será que, tecnicamente, seguem os mesmos princípios de antes?

37 Mendes, João Maria, *Novas e Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*, Gradiva Publicações, S.A., Lisboa, 2013, p.44.

2.2. Conclusão do capítulo

Ao longo de todo o capítulo fomos percebendo como a história da edição foi evoluindo. Desde os primórdios do cinema americano onde imperava a montagem linear, passando pelos filmes soviéticos, onde a montagem surgia como força criativa, finalizando no cinema europeu, representado pela Nouvelle Vague em que a edição surgia como opositora à de Hollywood. No entanto, esta análise não estaria completa sem observar a relevância da edição no cinema português ao longo dos anos. Enquanto que em Hollywood se dava primazia à suavidade no filme, ao não chocar com a edição, o cinema russo contrariava esta noção. Do cinema soviético deveriam surgir ideias mais fortes, que só seriam acessíveis através do choque, do conflito. Nesta lógica não há espaço para o público se deixar conduzir pelo filme, os espectadores tem de participar activamente no filme ao extrapolar os conceitos que os filmes representam.

Um pouco seguindo a lógica dos soviéticos, os realizadores franceses também achavam que se podia contornar a narrativa linear e invisível. Estes optam por colocar visível na imagem o efeito da montagem, neste caso dos cortes. A sua principal figura são os *jump-cuts*.

Já o cinema português começa por seguir os cânones do cinema de continuidade de Hollywood, com os seus filmes de comédia, que obedecem a uma narrativa linear, invisível. No entanto após tantas críticas, o cinema português vai divergindo e começa a afirmar-se como “cinema de autor”, onde o grande impacto vem do plano-sequência e da montagem-interdita. Vimos diferentes técnicas para editar com as quais se poderia trabalhar um filme. Mas para percebermos melhor como os parâmetros moldam os filmes e se existe alguma identificação destes com a edição dos filmes portugueses, teremos de nos debruçar sobre três aspectos fundamentais: a continuidade, o ritmo e o tempo.

3. É preciso uma razão...

Pier Paolo Pasolini, realizador, escritor e intelectual, define o cinema como a “reprodução do presente, e assim que a montagem intervém, quando passamos do cinema para o filme... o presente torna-se passado: um passado que por razões cinemáticas e não estéticas, está sempre no modo presente (isto é, é um presente histórico)”.³⁸ Sendo assim, que mecanismos permitem construir este “presente”, sendo este um presente real ou não?

No seu ensaio *Observations on the Long Take*, Pasolini explica-nos porque, para si, a montagem é superior ao plano fixo (aqui falamos da colisão entre a edição à Hollywood e o uso do plano fixo no cinema português). Para este realizador, a montagem “pontuava o tempo 'presente' nativo ao cinema como uma espécie de corte ou 'morte' que dá significado ao material filmado.”³⁹ O facto de existir este corte permite ao realizador justapor os planos que está a montar ao mesmo tempo que os coordena. Portanto, a montagem não existe como artifício, como uma mera ferramenta mecânica que junta o filme bruto, mas constrói um ponto de vista de acordo com a relação que se estabelece no material filmado.

Um dos grandes editores, Roberto Perpignani, que trabalhou em inúmeros filmes com realizadores imponentes (Orson Welles, Bernardo Bertolucci, Marco Martins, etc), diz que:

*A montagem é uma parte totalmente específica do cinema. Mas tem também a ver com a dinâmica de criatividade, aquela que usamos através da nossa imaginação.*⁴⁰

Perpignani fala-nos do conceito de montagem tal como Pasolini descrevia, como um produto que constrói uma impressão aos nossos olhos, que nasce da imaginação com a qual os planos são combinados. Pasolini afirmava que era na liberdade que a montagem oferecia que poderíamos encontrar o autor ao estilizar o filme. Fazia, no entanto, uma diferença entre dois tipos de edição: denotativa e conotativa. A montagem denotativa abarca a continuidade (*raccord*) conseguida através da coordenação e subordinação dos planos, tendo em vista a apresentação de um discurso ordenado. Estes *raccords* são responsáveis pelos efeitos de ligação e alternância. Aqui podemos visualizar aquilo que chamamos de edição por continuidade. Por outro lado, a montagem conotativa (à qual Pasolini chamava também de montagem rítmica) focava-se na duração de cada plano e na relação de uns com os outros relativamente ao contexto. Aqui verifica-se uma irregularidade da duração dos planos, poderíamos cortar para uma cena que já tinha começado e acabá-la antes da acção acabar (aqui é visível a descontinuidade, pois interrompe a continuidade da acção para insinuar, por exemplo, um pensamento), ou optar pela extensão do plano ao máximo possível. Assim, podemos concluir

38 Doane, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency*, The Archive, Harvard College, USA, 2002, p.105.

39 Copjec, Joan, *Imagine There's no Woman: Ethics and Sublimation*, MIT (Massachusetts Institute of Technology), USA, 2004, p.199/200.

40 www.publico.pt/temas/jornal/o-caminho-de-um-filme-esta-na-montagem-25344250, visitado em 12, Abril, 2014

que a montagem denotativa relaciona as imagens tornando-as contínuas para alcançar clareza chegando a uma causa-efeito. Na conotativa esta fragmentação ou extensão do tempo estabelece relações mais profundas, estabelece um espaço-tempo diferente do da realidade. Vamos então perceber que mecanismos se usam tanto na continuidade, ritmo e tempo para alcançar objectivos específicos na montagem.

3.1 Invisibilidade?

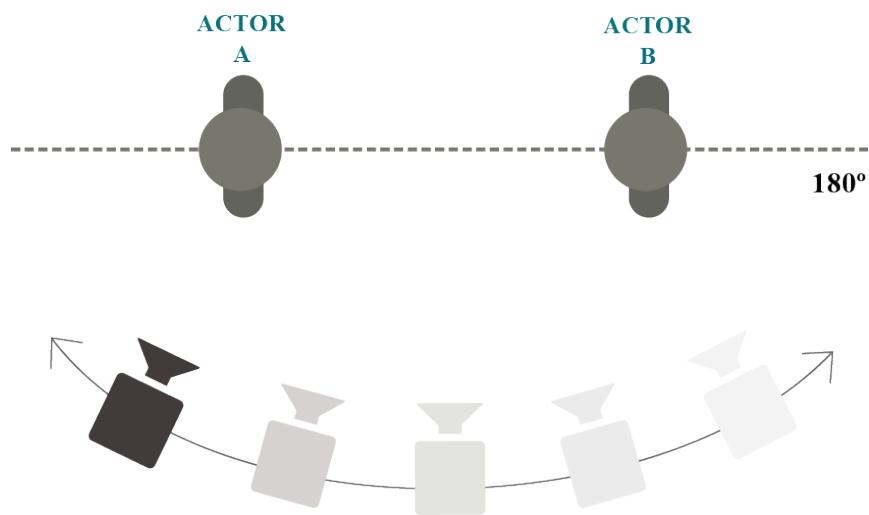
Tal como Griffith defendia, a montagem deveria estabelecer relações que permitissem ao espectadores ver o filme como contínuo, onde as acções se relacionassem de forma aos espectadores fazerem uma ligação de um espaço para o outro. Este modo de edição tem como objectivo manter uma narrativa clara e contínua envolvendo relações temporais entre os planos, as acções, etc. Para chegarem a este produto final os realizadores utilizam uma série de mecanismos que os ajudam a contar a história de forma clara e fluída. Neste tipo de edição é suposto o corte ser invisível, para que o público não se perca na história e não note as centenas de imagens separadas que fazem parte da narrativa. De certa forma é curioso como é que pequenos pedaços de filmes se juntam para formar um todo coeso. Defende Dancynger:

A narrativa é conseguida quando um filme não confunde os espectadores. Requer que as acções coincidam de plano para plano e mantenham um claro sentido de direcção entre os planos. Significa providenciar uma explicação visual se surge uma nova ideia ou se um cutaway é inserido. Para mostrar a narrativa clara, pistas visuais são necessárias e aqui a perícia do editar é um factor crucial⁴¹

A edição de continuidade forma-se na concepção da ideia de que quando cortamos de um ângulo para o outro a informação entre os dois planos mantém-se constante, de tal forma que nos focamos no que acontece e não na mudança do ângulo. Há aqui uma continuidade entre os cortes. Mas este desafio de continuidade não é tão simples quanto parece. Um espaço em 3D é captado para ser colocado num espaço em 2D, como se mantém aqui a continuidade?

Para isto foram encontradas algumas regras que ajudam a não perder esta continuidade. Quando se filma um determinado espaço, automaticamente estabelecem-se também os sítios dos "objectos" e para a cena funcionar teremos que manter esses mesmos "objectos" de forma coerente. Para alcançarmos isto apoiamo-nos na regra dos 180° que nos diz que a câmara deverá movimentar-se sempre num arco de 180° a partir da primeira imagem mostrada. Quando ultrapassamos esta linha imaginária, quebramos o eixo e portanto os objectos ou personagens parecem ter mudado de direcção. Estamos, com isto, a tentar manter a continuidade espacial no momento do corte (esquema 3). No início, se for mostrado um plano geral estabelecemos a localização das personagens e a partir daí teremos de seguir essas mesmas posições.

⁴¹ Dancynger, Ken, *The technique of Film and Video editing: theory and practice*, Focal Press, Boston, 1997,p296.



Esquema 3- Regra dos 180°

As regras que já foram e serão mencionadas representam as formas, que se encontraram no cinema clássico, de contar uma história de forma fluida. Como visto antes, o cinema europeu distanciou-se desta forma de relacionar as imagens, encontrando alternativas que destacaram cada tipo de cinema. Ou seja, ao longo das décadas as regras foram sendo quebradas e, assim, foram surgindo formas novas e diferentes de estabelecer significados. Aqui destaca-se Yasujiro Ozu, realizador muito aclamado pelo seu estilo particular e disruptivo. Em vez de obedecer à regra dos 180°, este realizador propõe a dos 360°. Apesar de ter absorvido as inovações americanas, deu-lhes uma nova força, uma nova roupagem. Usava a direcção do olhar, os ombros, a orientação das personagens, mas muitas vezes colocava-as no mesmo lugar da acção, estando o rosto no mesmo local e sendo a acção muito idêntica. Na figura 27, Ozu mostra-nos duas personagens que se cumprimentam e colocá-as no mesmo lugar do enquadramento. O normal seria uma personagem estar à direita e outra à esquerda (viradas uma para a outra) de forma a mostrar a sua relação no espaço. Ozu faz o contrário.



Fig. 27 – Demonstração da quebra da Regra dos 180° por Ozu

Um dos seus filmes mais conhecido *“Tokyo Story”*(1953) mostra também esta quebra de regras. Como se pode ver na figura 28, a personagem Shukishi Hirayama é vista de dois ângulos diferentes. Estando sentado Shukishi aparece-nos num plano no lado direito do ecrã e seguidamente no lado inverso, como se a câmara tivesse passado para o outro lado do ceánrio.



Fig. 28- *Tokyo Story*, Ozu (1953)

Além desta “inovação”, Ozu unia os planos por texturas, luz, formas ou movimentos. Este realizador considerava que a composição e a edição poderiam “brincar às escondidas” e, assim, usava a componente gráfica para selecionar a forma de justapor as imagens. Como vemos na figura 29, em vez de termos um plano exterior do bar e, seguidamente, um plano interior, que estabeleceria a acção, Ozu opta por colocar 3 planos: o primeiro visto do interior do bar para fora, plano A, onde vemos uma árvore vertical, de seguida um plano onde se vê não só a árvore como também umas portadas (ou seja, entramos ainda mais no bar e continuamos com a verticalidade gráfica), plano B, e por fim um plano do exterior onde identificamos essas mesmas portadas e vemos o interior do bar, plano C. Aqui é feita uma relação gráfica, a verticalidade dos objectos na imagem impõe um padrão, que é seguido nos 3 planos, tornando as passagens mais fortes do que se simplesmente tivesse mostrado o exterior do bar e o interior.



Fig. 29- Demonstração das escolhas de Ozu baseadas na composição

As inovações de Ozu foram tão marcantes que outros realizadores começaram a seguir as suas pisadas. Por exemplo, Masayuki Suo estabelece relações nos seus filmes através do movimento tal como Ozu. As imagens seguintes, são exemplos do filme *An Autumn Afternoon*

(1962) de Ozu, em cima (fig.30), e por baixo (fig.31) temos exemplos do filme *Sumo Do, Sumo Don't* (1992) de Suo. Aqui as relações para cortar de plano para plano são estabelecidas com base no movimento das personagens. O primeiro exemplo tendo em conta a colocação da personagem (de notar que tudo está exatamente igual em cada enquadramento, a garrafa, a personagem, a mesa, etc) e no segundo exemplo, na posição dos lutadores de sumo.



Fig. 30- *An Autumn Afternoon*, Ozu (1962)

Fig. 31- *Sumo Do, Sumo Don't*, Suo (1992)



Fig. 32- *An Autumn Afternoon*, Ozu (1962)

Fig. 33- *Sumo Do, Sumo Don't*, Suo (1992)

Yasujirô Ozu usava o corte directo nas passagens e não transições, por exemplo, usando planos estáticos de objectos para cortar para outra cena. Inventou também o *plano tatami* onde a câmara é posta numa altura baixa, como se fosse a altura dos olhos de uma pessoa ajoelhada num tatami. Vemos aqui que apesar das regras seguirem um rumo, há sempre uma espécie de contra-corrente que opta por caminhos diferentes fora do considerado “normal”.

Seguindo ainda este conceito de linhas imaginárias, que se estabelecem para permitir que o espectador não se perca, temos ainda a regra dos 30°. Esta regra diz que quando cortamos entre planos, a diferença de ângulo deve ser de 30° ou maior que 30° para que o corte seja eficaz, pois cortes que combinam planos muito similares criam uma impressão estranha, um salto para o espectador. Tudo isto é usado para manter a ilusão de continuidade onde, para o espectador, a acção não é interrompida.

O mesmo acontece para mudança de tamanho e ângulo. Quando passamos de um plano geral para um plano mais apertado a diferença de escala tem de ser notória, é preciso que haja um contraste de enquadramento. O fundo terá, também, que se manter contínuo e os objectos terão de estar na mesma relação de proporção com a personagem que tinham no plano anterior mais aberto.

Além das condicionantes do ângulo, também a direcção no ecrã permite estabelecer, ou não, a continuidade nas cenas, isto é, estabelecer o *raccord*. Se a personagem se move da esquerda para a direita, esperamos que no próximo plano o movimento continue a ser da esquerda para a direita. Ou seja, se a regra dos 180° for cumprida então a direcção não mudará e a continuidade continuará intocável. Mas e se mudarmos de espaço?

Como sabemos que devemos manter a continuidade, a personagem ao sair por um lado do ecrã deverá entrar no próximo plano pelo lado oposto para, desta forma, mantermos a ilusão desse movimento. Neste caso, Edward Dmytryk aponta-nos um detalhe curioso sobre onde fazer o corte neste movimento. Dmytryk entende que o corte deve ser feito quando os olhos do actor abandonam o ecrã e o próximo plano aparece quando os olhos entram no enquadramento. Por que motivo? É o editor que indica, através dos planos que escolhe, qual é o ponto de interesse de uma cena, mas os olhos são, geralmente, o ponto de interesse mais importante. O espectador, ao olhar para um frame, procura sempre esse ponto de interesse para que o possa seguir durante as sequências. Assim, quando a personagem abandona o ecrã, os olhos dos espectadores voltam-se para o resto do enquadramento à procura de um novo foco de interesse. E é precisamente nesse momento que Dmytryk faz entrar, no início do plano seguinte, o ponto de interesse por excelência, os olhos (esquema 4).



Esquema 4- Cortar em movimento no foco de interesse

Em *Birth of a Nation*, D.W.Griffith teve grande cuidado com a questão das direcções. Conseguiu, por exemplo, mostrar que o movimento dos tiros que vêm de um determinado lado (da esquerda para a direita e vice-versa). Mas, então, como devemos cortar os movimentos? A

solução encontrada foi o *match-cutting*.

Cortar em acção (o chamado *match-cutting*) permite o misturar de acções. O normal será usar mais do que um enquadramento para cortar uma acção ou movimento. Por exemplo, quando alguém se senta poderemos ver um plano longo desta pessoa a sentar-se, ou então, para conferir mais dinamismo e para nos aproximarmos da personagem, começamos por ver a personagem a começar o movimento de sentar-se num plano geral e, a meio do movimento, cortamos para um plano médio onde a vemos acabar de se sentar (como já foi referido no capítulo sobre Griffith na figura 2).

Edward Dmytryk expunha este corte da seguinte forma: quando num filme se muda de plano para plano, os olhos do espectador por uma fracção de tempo desfocam, pois quando surge o novo plano os olhos tem de habituar a um novo contexto, luz, movimento, etc. Como os olhos desfocam no corte, e se cortamos uma acção a meio, o espectador acaba por perder frames importantes dessa acção vendo o corte como um salto. Para corrigir este erro, quando se corta num determinado movimento, há que no plano seguinte repetir 3 a 5 frames da acção anterior para que, quando os olhos desfocarem, apenas percam os frames repetidos. Devemos, portanto, usar planos onde as acções coincidam. No exemplo dado, o facto da personagem estar em movimento disfarça o corte, pois o público está quase exclusivamente concentrado no movimento da personagem e não dá tanta importância ao corte e à mudança de ângulo. A direcção do ecrã é mantida e, por isso, não nos focamos no envolvente, mas sim na acção em si. Há aqui apenas um detalhe que pode condicionar esta escolha de corte: se o movimento é, ou não, suficientemente visível para se utilizar esta técnica. Isto significa que o movimento deverá ser distinto o suficiente para que a fluidez se mantenha, apesar do corte. É necessário, ainda, que ao cortar para o novo plano haja algo de importante que o justifique, pois quando cortamos para outro plano terá que ser sempre para acrescentar informação ou um olhar dramático à narrativa. Como afirmava *Dmytryk*, "nunca cortar sem uma razão"⁴².

Orson Welles em *Une histoire immortelle* (1967) corta o gesto de *Jeanne Moreau* de maneira particular. Esta atriz dá uma bofetada a outra personagem e o plano é cortado a meio do gesto. Ou seja, o estalo começa num plano e é cortado a meio, sendo o gesto completado num plano mais afastado. Com este plano, *Welles* sugere que, apesar de presenciarmos a cena, em nada estamos a interferir nela, daí o distanciamento do plano. Quer isto dizer que as regras nunca serão universais porque além de pensarmos na parte técnica teremos sempre que pensar em questão de narrativa, ou seja, na história (que é um dos elementos fundamentais a serem mantidos).

No filme de *Louis Malle*, *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) todo o início é percorrido por *raccords* que estabelecem uma unidade. Nos primeiros quinze minutos do filme seguimos a personagem masculina, os seus gestos desde o momento que mata até ao momento que fica preso no elevador, sem que haja quebra. Há uma continuidade linear, uma ordem (fig.34).

42 *Dmytryk, Edward, On Film Editing, Boston, Focal Press, 1984, p.23.*



Fig. 34- *Ascenseur pour l'échafaud*, Louis Malle (1958)

Voltando ao *macth-cutting* estamos a dizer que o elemento mais básico é que os planos consecutivos combinem. A invisibilidade é o objectivo, pretende-se costurar o corte de forma a camuflá-lo. Como pode ser, então, este corte feito?

Segundo a regra, uma acção deve ser subdividida em 2 acções. Por exemplo, se a personagem se inclina e levanta um copo, cortamos antes de pegar no copo ou depois? Qual dos momentos escolhemos? Se estamos a tentar criar impacto através do uso de um *close-up* do pegar no copo, então, devemos cortar exatamente quando a personagem leva o copo à boca. Com este corte podemos estar a insinuar que vai beber algo com veneno, que está contaminado e, por isso, a continuação da narrativa pede que o mostremos de tão perto. O momento onde cortamos é influenciado pelo significado que queremos dar. Há sempre muitas combinações possíveis, mas há umas que funcionam melhor para um determinado efeito. Daqui percebemos a questão que Hitchcock aborda sobre a criação de uma ideia. Este realizador comentava que os pedaços de filme colocados juntos criavam uma ideia que, por conclusão, criavam uma emoção no sujeito que era transmitida de forma visual. Para isso deu o seguinte exemplo, "se estivermos num campo e virmos um comboio a passar por nós, como estamos a vários metros vemos uma coisa; se estivermos pertíssimo da linha vemos outra coisa"⁴³. Aqui a passagem para um *close-up* do comboio seria poderosa para acrescentar significado, em vez de darmos ao público sempre um plano geral ou médio. Estamos aqui a falar de ir adicionando informação à medida que a narrativa se desenvolve e fazemos isto ao irmos somando planos que mostram cada vez mais conteúdo. Existem então factores para um bom corte: informação (manter o público à procura de perceber o que se passa no novo plano, tentar procurar explicações), motivação (porque deixamos o plano anterior? o movimento impele o corte? vamos acrescentar alguma informação nova?), composição da cena (relações gráficas fortes que se possam estabelecer, quer por padrões, cores, etc), ângulo da câmara (já falado antes nas regras de 180° e 30°), continuidade de conteúdo (as acções devem combinar nos diferentes planos) e continuidade de movimento (a direcção no ecrã).

Um outro fenómeno da continuidade, é o uso do campo-contracampo, que (tal como

43 Faculty.cua.edu/johnsong/hitchcock/pages/montage/montage-3.html, visitado em 23 de Maio

dito no capítulo da montagem-interdita) o *Novo Cinema* português criticou. Neste caso, a relação estabelece-se maioritariamente pelo olhar. Imaginemos alguém a olhar para o mar numa praia. Poderíamos mostrar esta cena com um só plano, mas aqui perderíamos a ligação do olhar, perderíamos o acontecimento. Segundo Roland Barthes numa narrativa “o notado surge como notável”⁴⁴, portanto o importante neste exemplo seria mostrar o homem que olha o mar e, logo de seguida, noutra plano, o que este vê: o mar.

No filme *Nostalgia* (1983) de Andrei Tarkovsky, temos um bom exemplo do uso da técnica do campo-contracampo. Um artista em exílio (filmado a cores) lembra-se de algumas cenas da sua juventude (filmado a preto e branco). Numa cena em particular, em que está num corredor, observa o pescoço da mulher que o acompanha. Nesta posição ele vê uma mulher do passado e em seguida voltamos para a mulher do presente fazendo o mesmo movimento com o pescoço (fig. 35). Aqui é mostrado, através desta técnica, a importância que este olhar teve. A continuidade, assim como a relevância do pormenor do pescoço, é assimilada e estabelece-se a ligação com um outro tempo.

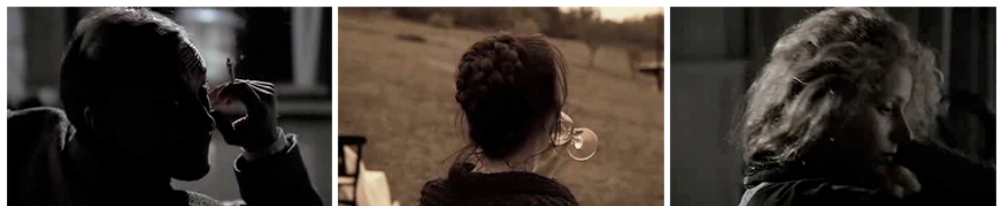


Fig. 35- Nostalgia, Tarkovsky (1983)

No nosso cérebro, o que existe é a experiência do mundo real e através de estímulos podemos experienciar este mundo físico de forma virtual. Como fazemos isto? Estimulando artificialmente o cérebro. As imagens e os sons do cinema têm o poder de estimular o nosso sentido da visão e audição ao ponto de muitas vezes nem percebermos a diferença entre o real e o imaginado. “Quando de acordo com os princípios da montagem de continuidade, o cinema estimula uma série de processos cognitivos que constrói um modelo coerente no ecrã.”⁴⁵ A edição analítica fala-nos exatamente desta organização dos planos de acordo com a informação narrativa, de modo a que os espectadores percebam as relações lógicas entre os planos. Por exemplo, se alguém admite ter matado uma pessoa e a seguir vemos um *flashback* do que aconteceu, o público deve unir os pontos e perceber que um plano está ligado ao outro. Num é dito o que se fez, no outro o que se fez é visto.

A edição de continuidade, e poderemos dizer analítica, usa uma série de mecanismos para estabelecer a apresentação contínua de espaço-tempo. A percepção que temos do cinema deverá ser igual à que temos do mundo real e por isso conseguimos associar os elementos. Como o nosso entendimento cria sentido para compreendermos o mundo, também o faz para o

44 Amiel, Vincent, *Estética da Montagem*, Edições Texto & Grafia, Lda, 2007, p.26.

45 people.uncl.edu/cohend/research/papers/04_Berlim_JPV_63_1.pdf, visitado em 15 de Maio

cinema clássico. Em edição a pergunta feita no primeiro plano é respondida pelo segundo. Se vemos uma personagem a ver algo, o mais provável é que no plano seguinte isso seja mostrado, a não ser que, por motivos de intriga, queiramos ocultar este plano.

Apesar de estarmos a enumerar fórmulas para editar em continuidade, todas estas regras são feitas para serem “quebradas” de acordo com o que damos importância. Segundo Walter Murch o importante está em saber onde cortar. O mais importante é cortar de forma a passarmos uma emoção para o público, uma emoção com a qual se identifique. Talvez por isto a nossa escolha irá suprimir a importância da continuidade espacial em alguns casos, de forma a dar primazia à história e ambiente que reflecte. Mas porque funciona a continuidade? O filme é composto não só por imagem mas por espaços a negro. Baseando-nos no conceito da Persistência da Visão (que apesar de muito refutado, pois alguns estudos vieram revelar que não está exactamente correcto, é ainda usado por teóricos do cinema), conseguimos ignorar estes espaços a negro a favor do movimento que o resto do frame nos mostra. A nossa mente está preparada para interpretar, seguir o movimento independentemente da interrupção na imagem. É exemplo disso um fenómeno muito falado por Walter Murch (realizador e teórico da edição), o piscar de olhos. No nosso dia-a-dia quando observamos os objectos, pessoas ou acções e mudamos para outra coisa, automaticamente, piscamos os olhos. Ou seja, o percurso até ao próximo objecto não é visto, é omitido. No entanto esta fracção de segundo parece-nos continua. Em edição, se cortarmos em cima de um som forte acontece o mesmo que quando piscamos os olhos e isso permite cortar para outro plano sem que o espectador se aperceba desse corte.

Dizia o realizador John Huston, “olha para o candeeiro do outro lado da sala. Olha para mim e olha para o candeeiro novamente. Vês o que fizeste? Piscaste! Isto são cortes. Depois do primeiro olhar, já sabes que não há motivo para continuares a panorâmica de mim para o candeeiro porque sabes o que está no meio. A tua mente corta a cena. Primeiro vês o candeeiro. Corta. Depois vês-me a mim.”⁴⁶. É como se as nossas vidas fossem contadas por planos e, por isso, conseguimos compreender a realidade dentro do ecrã, que quase mimetiza o que fazemos. É por isto que se diz que a edição de continuidade está tão perto do nosso dia-a-dia e é de tão fácil apreensão. David Bordwell, diz-nos que um aspecto importante da edição é a continuidade pois, para mostrarem uma história coerente, os realizadores adoptam uma série de convenções de edição para criar a ilusão que uma sequência de planos mostra-nos eventos e acções ligadas de forma temporal, espacial e casual.

Existem muitos realizadores que contradizem esta teoria, ao afirmar que se alteram as percepções, ou seja, que a linearidade da continuidade de facto não existe pois o mundo real não funciona com tais parâmetros. Afirmam que na vida real as coisas não são contínuas, nem existem elementos de ligação entre tudo, estamos portanto a fazer o cinema da ilusão, como lhe apelidaram. Mas será que podemos apenas usar a continuidade para fazer evoluir a narrativa? Ou existe algum outro mecanismo?

46 www.davidbordwell.net/blog/category/directors-ozu-yasujiro, visitado em 3 de Abril

3.2 Cortar no bom ritmo!

Apesar de nos termos debruçado sobre a questão do ritmo logo no primeiro capítulo, importa regressar a este tema para lhe conferir uma outra abordagem. Aqui vamos perceber do que se trata quando se fala, por exemplo, de ritmo físico, emocional, etc.

Existem vários mecanismos que podem ser usados no sentido de fazer evoluir a narrativa e apelar às emoções do espectador de forma a que este se identifique (ou não) com as personagens. Houdini, foi considerado o melhor mágico de todos os tempos, pois os seus truques eram feitos, por exemplo, na mão esquerda enquanto a atenção do público estava direccionada para a mão direita. Assim também faz o editor. Para disfarçar determinados erros, ou simplesmente para chamar a atenção de quem vê para um determinado pormenor da imagem, direcciona a visão e pensamento do espectador para determinada zona do ecrã. Esta questão de nos “distrair” ou de conservar a nossa atenção de uma determinada forma é feita por intuição? Muitos editores diriam que sim. Mas como saber onde cortar?

Tudo à nossa volta funciona de acordo com determinados ritmos, o movimento das pessoas, das ruas, do mar, do vento, etc, obedece a um ritmo específico. O editor, tendo tido uma aprendizagem com o mundo à sua volta, consegue determinar os ritmos de editar seguindo o que ele sente e o que pretende que as outras pessoas sintam. Comentava Walter Murch que “uma das tarefas como editor é sensibilizar-nos para os ritmos que o (bom) actor nos dá e depois encontrar maneiras para estender estes ritmos a territórios ainda não descobertos pelo actor, para que o decorrer do filme como um todo seja uma elaboração desses padrões de pensamento e sentir.”⁴⁷ Um destes padrões é, como referido no capítulo anterior, o piscar de olhos. Neste caso, tenta-se ajustar o ritmo da edição ao piscar dos olhos do actor, por exemplo. Também podemos mimetizar o bioritmo, a respiração do actor como parâmetro de edição, como dizia Bergson quando falava sobre coincidir com o ritmo do actor, ou Theo Van Leeuwen, que no seu ensaio *Rhythmic Structure of the Film Text* defendeu que:

Há algumas coisas que atraem a atenção, criam ênfase, e moldam o material bruto, de forma a que os editores ficam com o problema de “sincronizar” os vários elementos numa experiência de ritmo coerente. Para isto o editor escolhe o seu ritmo inicial (linhas de movimento, energia ou ênfase) e os outros ritmos ficam subordinados a este.

A escolha do ritmo depende do contexto do filme, dos significados que lhe queremos atribuir. Podemos querer imprimir um determinado pulsar, acelerado ou em abrandamento, e essa decisão irá definir o resultado final. Com isto o editor está a experimentar a história, a formá-la através do movimento e das relações que estabelece. Quando falamos em Eisenstein falamos do ritmo do corte ou ritmo do movimento. No primeiro, o corte é feito por padrões, por exemplo, acelera-se o número de cortes por minuto até se chegar ao clímax. Já no segundo, o

47 Murch, Walter, *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. 2^{ed} edition, Beverly Hills, Silman-James Press, 2001, p. 62/63.

movimento dentro do plano dita a frequência dos cortes. Se o plano no seu conteúdo já tiver movimento, então os cortes, à partida, serão menos frequentes. No entanto, aqui poderemos dizer que estabelecer ritmos incertos, ou seja gradações de força na história, conferem à narrativa um impacto sempre maior, pois em determinadas alturas permite ao público relaxar para, depois, ser apanhado de surpresa. E isso causa, claramente, impacto na audiência. Criar tensão para depois a libertar capta empatia e identificação do público com a personagem. Esta identificação é feita porque o ritmo é, muitas vezes, experienciado pelo público como uma emoção. Essa emoção é muitas vezes traduzida através de vivência física: quando estamos tristes choramos, quando estamos ansiosos sentimos o estômago instável, quando estamos apaixonados sentimos “borboletas no estômago”, etc.

Como afirma Torben Kragh Grodal, autor de estudos sobre o cinema, “quando um espectador escolhe ver um filme, ele escolhe sofrer várias flutuações de batimento cardíaco, transpiração, adrenalina, etc”.⁴⁸ Esta teoria é apoiada por Deleuze que referia que “é através do corpo (...) que o cinema forma uma aliança com o espírito, com o pensamento.”⁴⁹ Estamos, portanto, a falar do ritmo físico. E é neste tipo de edição que o editor tenta criar padrões que tem como parâmetros principais a velocidade, o tamanho e a direcção. Nos filmes com cenas de lutas, perseguições, dança é preciso saber onde é necessário enfatizar determinados momentos ou personagens. Numa luta as personagens começam com o mesmo protagonismo, no entanto é preciso sabermos em que ponto se deve enfatizar mais um actor do que o outro para a luta ter uma resolução. Não podemos conduzir a história de forma enganadora e dar predominância ao actor que não vai ganhar a luta. Nos filmes onde temos dança dá-se muitas vezes predominância aos planos apertados e com isso perdemos partes da coreografia. Fred Astaire não deixava que o editor construísse a cena da sua dança, pois exigia ser ele próprio e a sua parceira a criarem o ritmo da cena.

Outro tipo de ritmo é o emocional. Aqui o importante é criar tensão para despoletar uma emoção forte onde os parâmetros de decisão são baseados na energia emocional para determinar a cadência do tempo. O editor questiona-se sobre qual a emoção que pretende transmitir e é a energia emocional que define os cortes e que faz a cena avançar numa lógica sequencial de causa-efeito. Nas imagens existe sempre um texto e sub-texto e aqui temos de perceber que de forma funciona o sub-texto e como o actor vai mostrando as emoções. Voltando ao exemplo da luta, se na continuidade da acção um dos actores (mais fragilizado) cai e os outros que gostam dele, ficam traumatizadas, o ritmo deveria, por momentos, parar ou abrandar. Enfatizando a reacção de todas as personagens para aumentar o desfecho da luta e deixando o público perceber qual a emoção que deveria ser sentida.

Quando nos centramos no enredo, o ritmo depende do contexto ou história de cada filme. Estamos perante o ritmo do enredo. Se a história nos conta uma narrativa de acção, então o filme deverá sempre avançar a um ritmo mais acelerado, no entanto se é um filme onde o que

48 Grodal, Torben Kragh, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*, Clarendon Press, 1997, p.42.

49 Deleuze, Gilles, *The Time Image*, Univeristy of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, p.189.

é requerido ao espectador um pensamento mais profundo, que medite sobre o assunto, então, a cadência de corte será mais lenta porque é preciso tempo para reflectir sobre os temas. Pudovkin falava no princípio da transferência do interesse do espectador, ou seja, o filme vai-se desenrolando através de perguntas e à medida que vamos avançando nos planos ele vai respondendo e assim vamos criando e libertando tensão. Como questiona Karen Pearlman, “editar é muitas vezes comparado a esculpir (escultura) e os dois aspectos da metáfora são debatidos da seguinte forma: editar é retirar os pequenos pedacinhos de pedra para revelar a escultura ou adicionar pequenos pedaços de barro para construir a escultura?”⁵⁰. Karen Pearlman responde-nos dizendo que é a junção destes dois aspectos, pois para conseguirmos criar o ritmo do enredo é preciso tirar bocadinhos para depois acrescentar outra informação mais relevante.

Em *A Clockwork Orange* (1971), de Stanley Kubrick, o ritmo tem claramente uma intenção significativa. Em várias cenas o significado alia-se à maneira como a cena é cortada. Por exemplo, quando, após mais um assalto, Alex chega a casa e se dirige ao seu quarto, tudo parece estar calmo, os planos respiram para vermos a calma aparente de Alex. Ele deita-se na cama, guarda o que roubou na gaveta e decide pôr a tocar a 9ª sinfonia de Beethoven. À medida que a música avança, o ritmo que havia até aí muda. Vemos uma imagem de Jesus e, a partir daí, tudo muda. Um ritmo frenético com imagens de detalhe da escultura. Os cortes acompanham o compasso da música. Quando a música abranda, paramos na cara de Alex com ar enfurecido, louco e ficamos aqui suspensos até que, logo a seguir, aparece o plano de Beethoven com a mesma expressão e a música volta novamente com mais força (fig.36) Os planos que se seguem estão novamente no ritmo da música e aqui o movimento, por exemplo, da mulher enforcada quando cai, bate no ritmo exato da música.

50 Pearlman, Karen, *Cutting Rhythms*, Oxford, Focal Press, 2009, p.140.

Fig. 36- *A Clockwork Orange*, Kubrick (1971)

Poderíamos dizer que Kubrick parece ter “ouvido” as palavras de Bazin: “eu procuro um ritmo exato entre cada enquadramento e o seguinte. É uma questão de ouvido: a montagem é o momento em que o filme tem a ver com o sentido da audição (...). Uma forma, como o maestro que interpreta um pedaço de música com *rubato* ou não. É uma questão de ritmo e, para mim, o essencial é isso: a cadência”⁵¹. Mas aqui a cadência está claramente conectada ao enredo, ao significado da cena.

O ritmo pode ser trabalhado de uma forma diferente, através da variação da duração do plano. Por exemplo no documentário de Sokurov *Vozes Espirituais* (1995), existe um plano com uma duração de 30 minutos (plano-sequência). Um plano de uma paisagem com neve, onde aparecem variações de luz de acordo com as nuvens. Há a contemplação de um simples plano. Aqui o ritmo foca-se na atenção em todos os detalhes desta imagem e a sua longa duração leva o espectador a reflectir. O ritmo está, portanto, dentro da imagem, no seu conteúdo e não no corte. Aqui, a acção estende-se com o tempo.

Abel Gance quebrou várias barreiras relativamente à imagem ao, por outro lado, introduzir o triplo ecrã (divisão do ecrã) ou a polivisão, como em *Napoléon* (1927), filmado com três câmaras e “montado” com três ecrãs, nos quais está representada apenas uma só cena, uma

51 Amiel, Vincent, *Estética da Montagem*, Edições Texto & Grafia, Lda, 2007, p.46.

visão panorâmica. Mas aqui remetemo-nos para a sua montagem acelerada. Foi no filme *La Roue* (1923) que Gance percebeu a importância do ritmo: “foi ao fazer *La Roue* (A Roda) que compreendi que o cinema era realmente a música da luz. E a partir do momento em que pensei na palavra música e na palavra cinema, construí a minha vida de cineasta. Na montagem, na aceleração, as imagens têm síncofes, têm movimentos cada vez mais rápidos, e eu montava como se uma imagem fosse um violino, outra fosse uma flauta, e tudo isso organizava-se em função dessa ideia de “música da luz”.⁵² Na montagem acelerada (*montagem vertical*) de Abel Gance existe uma rapidez que nos “perturba”, no sentido que nos faz reagir. Em *La Roue*, mostramos a velocidade na combinação de imagens na altura do acidente do comboio. A sucessão rápida das imagens leva-nos a inferir que vai haver um acidente e que este está cada vez mais próximo. A sensação de velocidade é dada não só pelo movimento do comboio, mas pela conjugação nos planos das linhas do comboio, dos carris, da paisagem que passa rapidamente ao ponto de ser imperceptível (fig.37).



Fig. 37- *La Roue*, Gance (1923)

52 Amiel, Vincent, *Estética da Montagem*, Edições Texto & Grafia, Lda, 2007, p.87.

Gance trabalha a imagem e os cortes para nos dar a sensação de perigo iminente. Ao contrário, Jean Epstein apresenta-nos o seu filme *A Queda da Casa de Usher* (1928), onde vemos o oposto da montagem acelerada. O uso do retardar do tempo, a montagem lenta incentiva ainda mais a angústia da espera da personagem (Roderick).

Um outro aspecto que Gance trabalhou e que impele também um ritmo forte, são as sobreposições (*montagem horizontal*). Em *Napoléon*, num só plano existem 8 a 10 imagens sobrepostas, como se fossem efeitos visuais. Aqui não interessa tanto a narrativa, mas sim ultrapassar a imaginação e passar uma impressão, jogar de forma visual, criar. Esta técnica também confere ritmo à acção, já que a junção dos diferentes ritmos das imagens sobrepostas e a passagem destas para outras confere um ritmo muito próprio a esta cena.

Com Gance há uma ruptura com a montagem narrativa e privilegia-se o plano, há a chamada montagem aberta. Estamos, então, a falar de montagem criativa. À *Nous Amours*, um filme de Maurice Pialat, vemos este tipo de montagem. Aqui há rupturas com as quais não contamos, efeitos de repetição, uma forma aleatória de fazer corresponder as histórias. Não há preocupação com o *raccord*, há cortes bruscos, há confrontação de estados. Aqui é descartada toda a noção de linearidade dramática, há elipses abruptas que causam a instabilidade em todo o filme e vemos como a montagem criativa relaciona o tema com os cortes. É uma história sobre a instabilidade de uma adolescente e isso é traduzido na maneira como a narrativa avança. A montagem criativa modifica a curva dramática, e tal como diz Bresson, é a capacidade da montagem nos surpreender, de fazer coisas improváveis corresponder entre si (está muito além da montagem narrativa, onde apenas juntamos aquilo que já estava decidido na planificação) ao mesmo tempo que joga com a montagem *in the middle*, onde iniciamos ou abandonamos os planos quando a acção está a acontecer. A propósito desta montagem dizia Yann Dedet:

Pergunto-me aliás (...) se o espectador não ficará desorientado com alguns encadeamentos. É uma montagem que se dirige mais à emoção do que à compreensão. Por vezes dizíamos que era demasiado rápida, que era preciso apanhar a personagem dois passos antes, enfim... funcionava pelo lado afectivo, vemos uma rapariga que leva uma estalada, no plano seguinte chora sozinha na rua, percebe-se logo.⁵³

Cada filme tem o seu próprio ritmo, dependendo este de vários factores. Sabemos que nos filmes de acção (muitas vezes citados pois é onde é mais fácil identificar ritmos bem marcados) há fases para o desenvolvimento do ritmo. Começamos pela *identificação* do público com a personagem/acontecimento num ritmo mais calmo, passando para uma mistura de ritmos com cortes mais bruscos e durações alternadas. Aqui estamos na *excitação* e de seguida somos postos perante o *conflito*, que muitas vezes é mostrado por montagem paralela. Quase no final temos a *intensificação*, onde os planos são encurtados pois nos aproximamos do clímax.

53 Amiel, Vincent, *Estética da Montagem*, Edições Texto & Grafia, Lda, 2007, p.96,97.

Uma mulher (Anna) vê o seu marido ser assassinado, esfaqueado por diferentes homens. Tentando escapar à morte, foge pela floresta, mas não tem sucesso. Na sua fuga também ela é morta. Estas são cenas do filme *The Conformist* (1970), de Bernardo Bertolucci. Aqui temos dois momentos distintos a morte do homem e a morte de mulher. Na primeira, a morte do homem é editada de uma maneira e a morte da mulher, num segundo momento, de outra. Quando Luca Quadri, o professor, morre vemos planos fixos e à medida que ele morre os planos vão sendo cada vez mais fechados (sempre em contra-ponto com a reacção da mulher), há variação de enquadramentos (fig.38). Quando Anna morre há *travellings*, mais movimentos, planos mais abertos (fig.39).



Fig. 38- *The Conformist*, Bernardo Bertolucci (1970)



Fig. 39- *The Conformist*, Bernardo Bertolucci (1970)

Aqui a escolha dos diferentes enquadramentos, do movimento da câmara (ou não) confere um ritmo diferenciado. Na morte dela temos mais movimento de câmara e na morte dele há mais cortes, ou seja, ritmos diferentes na mesma sequência.

Frank Capra, que segue de perto a edição dos seus filmes, geralmente, quando o espectador ainda está concentrado na imagem anterior, corta para a nova cena. Há sempre uma cadência de corte direto rápido para o espectador nunca descansar. Para Bálazs:

*O ritmo da montagem não é sempre e apenas respiração e acentuação, não é apenas uma maneira de exprimir o movimento do conteúdo dramático. O ritmo da montagem pode ter um valor inteiramente próprio e independente, um valor musical, de relações irracionais e longínquas com o conteúdo. Também quando se trata de acções cheias de movimento dramático, o movimento interno do quadro e os movimentos dos quadros operado pela montagem, podem ter dois ritmos diferentes (...). Um campo em que nada se mova pode ser montado com ritmo frenético de enquadramento sucedendo-se uns aos outros. Em tal caso, o ritmo da montagem não será a expressão dos objectos, mas a expressão lírica do estado da alma de um espectador ou de um particular temperamento do realizador.*⁵⁴

Em *Fight Club* (1999) de David Fincher, na sequência em que o narrador (narrador pois nunca lhe é dado um nome, só no final compreendemos que este é Tyler Durden são a mesma pessoa) tenta libertar-se da polícia após ter sido apanhado, há uma mistura de diferentes ritmos: o ritmo do corte, do movimento e a existência do *slow-motion*. Ao alternar o ritmo "real" com os cortes e *slow-motion* cria uma atmosfera para esta perseguição (fig.40). O narrador corre e de repente o ritmo abranda, temos o *slow-motion*, no entanto o que é dito na narração é: "corri até os meus músculos queimarem e as minhas veias bombearem ácido". Aqui temos o contra-senso que cria o impacto, o *slow motion* com a afirmação de que está a correr muito rápido.



Fig. 40- *Fight Club*, David Fincher (1999)

⁵⁴ Sales, Michelles, *Em busca de um novo cinema português*, Livros Labcom, Covilhã, 2011, p.54, 55.

Numa outra sequência muito famosa de corrida, em *Trainspotting* (1996), de Danny Boyle, há um diferente tipo de ritmo. Mark e Spud correm pela rua fugindo aos seguranças de uma loja. As repetições de enquadramentos (pés e caras) formam logo o ritmo da cena e criam impacto para uma cena inicial. É uma cena curta, mas em que os planos escolhidos e a cadência das repetições a fez memorável (fig.41).



Fig. 41- *Trainspotting*, Danny Boyle (1996)

Além de todas estas questões abordadas, é importante não esquecer algumas normas básicas que, regra geral, devem ou podem ser aplicadas. Um plano que acrescenta uma informação nova deve ser deixado mais tempo no ecrã, assim como um plano geral deverá ser mais longo do que um *close-up*, por à partida conter mais informação para ser absorvida. Dois planos não deverão ter a mesma duração (pois é a variedade de durações que causa impacto), quando estamos a cortar um diálogo devemos deixar a conversa evoluir no seu ritmo próprio de modo a preservarmos as suas pausas naturais que, por si só, representam "texto". Tudo isto coexiste no "espaço" do ritmo, moldando-o.

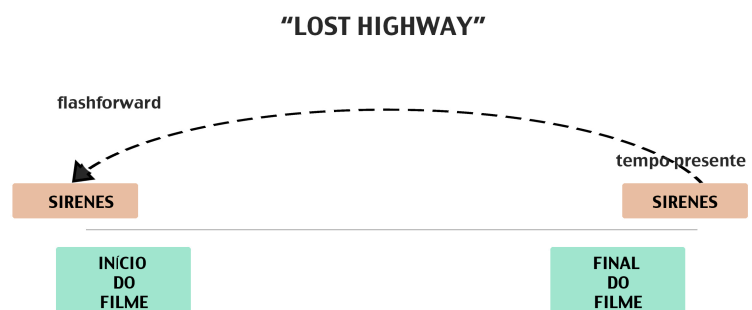
3.3 Esculpir o tempo...

A consistência do tempo que percorre um plano, a sua intensidade ou “densidade”, pode ser chamada pressão do tempo; assim a montagem pode ser vista como a união de peças feita com base na pressão do tempo existente no seu interior.⁵⁵

Andrei Tarkovsky refere-se assim ao tempo, admitindo, portanto, que na edição não existe só o “espaço” do ritmo mas também o “espaço” do tempo. Assim, podemos dizer que editar consiste em organizar o tempo, quer seja da filmagem, do filme, do espectador, etc. O que define esta temporalidade são as continuidades e rupturas. A continuidade diz respeito ao *raccord* de movimentos e percepção (um plano é contínuo temporalmente com o plano anterior se mostra a acção que acontece imediatamente a seguir ao plano anterior) e as rupturas, que nos aparecem sob forma de elipses. Mas este tempo permite também alterar a duração de uma narrativa, quer seja ao encurtar ou a estendê-la.

Uma outra característica do tempo é a sua subjectividade. A duração de algo depende do que lhe segue ou antecede, se colocarmos um plano de cinco segundos seguido de vários planos de dez segundos, este parecerá rápido. Por outro lado, se o colocarmos entre planos de dois segundos, parecerá longo. Como referia Einstein, “um homem pode estar sentado ao lado de um mulher durante uma hora e parecer-lhe minutos, ou pode estar sentado em cima de um fogão quente durante minutos e parecer-lhe uma hora”. Apesar da duração ser relativa podemos analisar que diferentes utilizações foram feitas do tempo e em que medida ele é visto de variadas formas.

“Voltar atrás, propor simultaneidade, eliminar períodos inteiros da acção, só se torna possível a partir do momento em que o corte é utilizado na perspectiva de uma construção temporal que ultrapassa o desenrolar da acção em cena.”⁵⁶ Aqui falamos da representação do presente, com a simultaneidade de acções (montagem alternada) mas também da junção de tempos diferentes, presente, passado e futuro. Um dos grandes realizadores que manipula o tempo e o efeito do absurdo é David Lynch. Em *Lost Highway* (1997), as cenas finais do filme remetem-nos às do início, quando temos a personagem principal, Fred Madison, a ouvir as sirenes. O tempo do início é o final da história, há aqui uma troca de tempos, o futuro (Fred a ser perseguido pela polícia) é antecipado no início do filme (esquema 5).



Esquema 5- Alteração do tempo em *Lost Highway*, Lynch (1997)

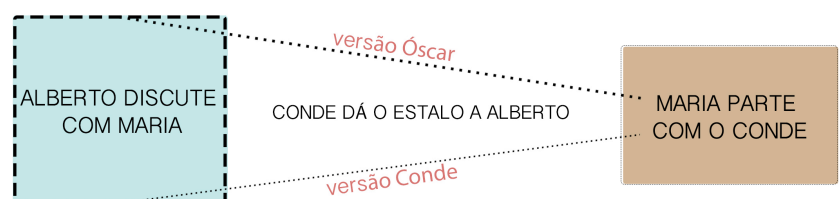
55 Tarkovsky, Andrey, *Sculping in Time*, Austin, University of Texas Press, 1989, p.177.

56 Amiel, Vincent, *Estética da Montagem*, Edições Texto & Grafia, Lda, 2007, p.24.

Neste caso, quando chegamos ao final do filme percebemos a ligação com o início, mas há também filmes onde ficamos confusos quanto ao tempo em que estamos. Por exemplo, em *Fogos de Artifício (Hana-bi, 1997)*, de Takeshi Kitano, na cena do tiroteio em que matam Horibe, o amigo da personagem principal, Nishi, não percebemos em que “tempo” se desenrola a acção, não existe, por exemplo, som ambiente para nos guiar, vemos *slow-motions*, que nos indicam que estamos numa realidade diferente, no entanto não sabemos qual. Na realidade, esta cena passa-se em *flashback* quando Nishi relembra o que aconteceu e vê os tiros em *slow-motion*. O espectador está, por defeito, à espera de um desenrolar da acção linear e quando surgem estes momentos de alteração do tempo, um tempo diferente, o público sabe que é algo importante ao qual deve dar especial atenção. O *flashback* é, então, umas das ferramentas que nos permite alterar o sentido do tempo. Ao voltarmos para trás na acção, vamos do presente ao passado e, neste caso, a história não é linear.

Um dos maiores utilizadores do *flashback* é Joseph L. Mankiewicz. Em *The Barefoot Contessa* (1954), Mankiewicz relaciona um mesmo *flashback* a três pessoas, nas lembranças de Harry, em que o tempo bifurca, pois este está no funeral de Maria e lembra-se de como a conheceu (este encontro irá, no futuro, causar a morte de Maria), ou ainda, no momento em que Alberto humilha Maria, e leva um estalo do conde: vemos esta cena duas vezes, uma a seguir à outra, uma pelos olhos do relações públicas e outra pelos olhos do conde, como se fosse uma bifurcação da mesma acção (esquema 6).

“THE BAREFOOT CONTESSA”



Esquema 6- Bifurcação do tempo em *The Barefoot Contessa*, Mankiewicz (1954)

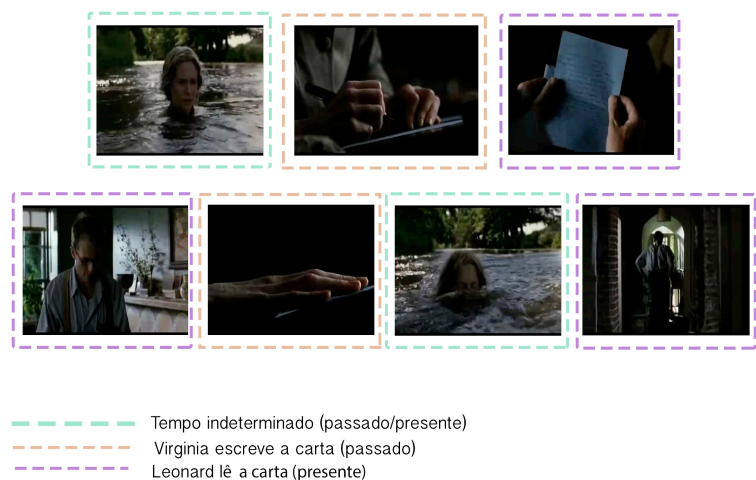
Vemos também diversos regressos ao passado, pois Harry tem lembranças constantemente e é com estas lembranças que analisa o que se passa e se apercebe que anteriormente já haviam sinais do que haveria de acontecer.

Deleuze utiliza Mankiewicz como referência no uso do “tempo”. Segundo Deleuze a montagem produz modos específicos de tempo, que não são fixos mas, sim, produzidos na interacção das personagens, o que produz uma visão diferente do mundo. O tempo é, então,

produzido pela montagem ou pode ser considerado como um todo? O filme *I'm Not There* (2007) de Todd Haynes, conta a história da vida de Bob Dylan. Percorremos várias fases de Dylan, que através de montagem alternada podemos vê-las como simultâneas.

Também à semelhança de *I'm Not There*, em *The Hours* (2002) de Stephen Daldry, as alterações do tempo são constantes e parecem acontecer numa simultaneidade aparente (aparente pois gerações diferentes em tempos diferente nunca poderão estar em simultâneo). *The Hours*, (2002) conta a história de três mulheres em tempos diferentes, todas relacionadas com *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Com a montagem alternada juntam-se três tempos, o presente e dois passados (o da autora e o de uma das leitoras). Toda a história é contada fluindo entre passado e presente, onde as mulheres tem acções semelhantes. Até mesmo dentro de um só tempo, neste caso passado, há diferenças de tempos, como quando Virginia se suicida e vemos o seu marido a chegar a casa. Não sabemos se na altura em que este lê a carta, ela já se suicidou ou se está a suicidar-se nesse preciso momento (esquema 7).

"THE HOURS"



Esquema 7- Junção de diferentes tempos em *The Hours*, Daldry (2002)

Voltemos a Deleuze, para abordar a alteração do tempo como consequência da montagem. Mas antes da definição que ele próprio chama de *imagem-tempo*, vamos relembrar a *imagem-movimento*. Deleuze defende que o tipo de montagem que escolhemos determina a realidade ou a imagem-pensamento que se cria no ecrã. Diz-nos que há uma transformação e que é, então, uma técnica de mudança. Vejamos por exemplo, *Elephant* (2003) de Gus Van Sant. No início parece não haver edição, há uma série de planos com enquadramento fixo em que, à medida que a câmara se move (seguindo a personagem), vai-se alterando a composição do frame. Ou seja, alterando-se, transformado-se, de forma contínua mas altera-se (fig.42).

Fig. 42- *Elephant*, Sant (2003)

Assim são as imagens-movimento, pois movem-se e mudam-se e neste caso não as podemos ver plano a plano, sem considerarmos essas alterações. Mas a imagem-movimento compreende também a continuidade no corte, o movimento flui através do corte de enquadramento para enquadramento. Neste filme há um encontro entre dois tempos que são separados por um plano, o de um céu que evoca uma tempestade. É um plano fixo, longo e sombrio. Até então o filme era lento, com planos longos e enquadramentos fixos, como que preparando para uma tragédia, para um brutal contraste entre a calma do início com as mortes que irão acontecer. A partir do plano do céu, o filme muda de ritmo, os cortes passam a ser mais frequentes, assim como as elipses, e aqui o tempo passa a ser sequencial, linear.

Segundo Deleuze, a montagem é a imagem do tempo e, portanto, a característica principal do cinema e pressupõe duas vertentes, o tempo que depende da montagem e o tempo que depende da imagem-movimento (a questão mencionada no capítulo do cinema português, onde se questionava a montagem vs o plano, neste caso o plano-sequência). Por outro lado, Deleuze refere-se a uma questão particular de tempo, o total da temporalidade, isto é, vários tempos dentro de um tempo só.

A imagem movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição ela faz variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem movimento ao plano, chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem à outra face, voltada para o todo.⁵⁷

57 Deleuze, Gilles, *Cinema 2: a imagem-tempo*, São Paulo, Brasiliense, 2009, p.48.

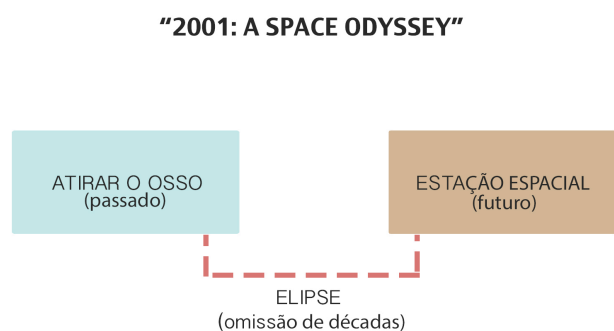
Referia Federico Fellini que “nós somos constituídos de memória, somos simultaneamente infância, adolescência, idade avançada e maturidade”.⁵⁸ Somos produto da mistura de diferentes tempos e assim também a narrativa o é. Deleuze fala-nos em termos de tempo directo e indirecto. A montagem coordena momentos do tempo para formar um todo, sendo este directos ou indirectos. Em *Donnie Darko* (2001) de Richard Kelly, o total do tempo é constituído por diversos modos temporais. Neste filme há uma criação ou destruição de trajectórias consoante os tempos se unem ou se separam. Temos um jovem, Donnie, e em vez de vermos esta personagem em tempos diferentes, vemos o seu reflexo sob forma de um coelho que o guia, que tem um caminho diferente a percorrer. Donnie e o coelho são o mesmo indivíduo, no entanto seguem caminhos distintos. Estaremos a ver como poderia a vida ter resultados diferentes consoante o caminho que escolhêssemos? Neste filme não sabemos se a personagem viaja no tempo, ou se é apenas um sonho, ou se tem problemas mentais. Sabemos apenas que Donnie vive as situações presentes e passadas, escapa à morte (no início) e volta a reviver esses momentos, mas onde 'agora' tem poder de escolha. Será este o “tempo vivido” que Bergson nos fala?

Para Bergson, segundo Deleuze, existe o tempo vivido, sendo este a *durance*, é o processo contínuo em que o passado avança para o futuro. Este não é um tempo pensado mas sim vivido: quanto tempo demora o açúcar a derreter na chávena de café? Depende da minha paciência. Que destino escolherá Donnie? Será o do coelho, será o do passado onde morre, ou constrói um novo tempo diferente em que salva a todos?

Já segundo Gérard Genette, teórico, as histórias tem dois tempos: o tempo dos eventos narrados e o tempo da narração. Aqui temos vários aspectos como a ordem, onde a história segue uma ordem mas o eventos não são mostrados por essa mesma ordem; a duração, ou seja, o tempo que os eventos demoram na diégese e o tempo que demoramos a contá-los; e a frequência, o número de vezes que uma acção/evento é mostrado na história, em comparação com o número de vezes que é suposto surgir na diégese. Na ordem, começamos sempre por estar no presente e daí partir para viajar no tempo quer seja por analepse (retrospecção, evocar um evento que já aconteceu, por exemplo, quando nos lembramos de algo), quer seja por prolepse (antecipação, um evento que aparece antes do seu tempo, um evento que ainda está para acontecer). Estes dois têm como função dar a conhecer ao espectador uma “segunda narrativa”, do passado ou futuro. Nestes casos o recurso mais utilizado é uma voz off, que evoca estes acontecimentos. Enquanto que o *flashback* e *flashforward* são apresentados através da representação visual desses eventos. *Elephant* é um exemplo onde no início vemos uns jovens e percebemos que eles terão um fim trágico. A cena do início repete-se no final, sendo a primeira cena uma antecipação do que irá acontecer. Por um outro lado, poderemos ter as elipses, onde nos referimos a um evento futuro, viajamos para lá e já não voltamos ao tempo anterior (portanto, saltamos no tempo e não sabemos o que aconteceu entretanto). Na elipse há a omissão de um determinado espaço de tempo, como público não o vemos e as personagens também não nos são mostradas, podemos apenas imaginar o que teria acontecido na passagem

58 Colman, Felicity, *Deleuze & Cinema, The Film Concepts*, Berg, New York, 2011, p.134.

de um tempo para o outro. Como diria Hitchcock, o filme (drama) é a vida com as partes aborrecidas cortadas. No filme de Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey* (1968), há um salto enorme de tempo que não nos é revelado, o atirar do osso pelos macacos da pré-história e o corte imediato para a estação no espaço. Aqui revela-se a passagem do passado para o futuro (esquema 8).



Esquema 8- Elipse em *2001: A Space Odyssey*, Kubrick (1968)

Relativamente à duração, o tempo em que contamos a história é sempre menor do tempo da história em si. Um filme pode retratar uma tarde, outro um ano, ou uma vida... em apenas poucas horas.

Falando da frequência, podemos dizer que *Groundhog Day* (1993) de Harold Ramis, é um bom representante da teoria de Genette. Phill Connors, um apresentador de televisão, ao se deslocar em reportagem depara-se com um fenómeno. Em cada dia que acorda, revive os momentos do dia anterior, ou seja, está preso num *loop* de tempo em que repete o mesmo dia e conseqüentemente as mesmas acções. Todo o filme gira em torno da repetição de acções, repetição do mesmo dia (que cada vez que se repete vai-nos revelando novos pormenores). Uma outra forma de percebermos a frequência é ao analisarmos *Rashômon* (1950) de Akira Kurosawa. Neste filme, a história, mais precisamente o assassinato, é contado segundo a perspectiva de quatro personagens. A repetição é que move a história até ao seu desfecho, que é saber realmente de que forma ocorreu o assassinato. Cada personagem conta a sua versão, o espectador escolhe a versão em que acredita, no entanto, estamos sempre a relatar o mesmo evento. O evento aparece então quatro vezes. Uma outra forma de termos uma história comum, mas entre-cruzar as personagens é se mostrarmos as quatro histórias em tempo real, ao mesmo tempo como em *Timecode* (2001) de Mike Figgis. Existem quatro janelas no mesmo ecrã, cada janela corresponde a uma personagem, porém todos contam um ponto de vista da mesma história. As personagens vão-se cruzar na história e portanto nos diferentes ecrãs. Num outro exemplo, vemos o cruzar das vidas das personagens no entanto sem termos estas divisões de ecrã. Paul Thomas Anderson mostra-nos em *Magnolia* (1999), diferentes histórias que estão no mesmo espaço temporal (a história passa-se em 24 horas) mas não no mesmo espaço físico, ao

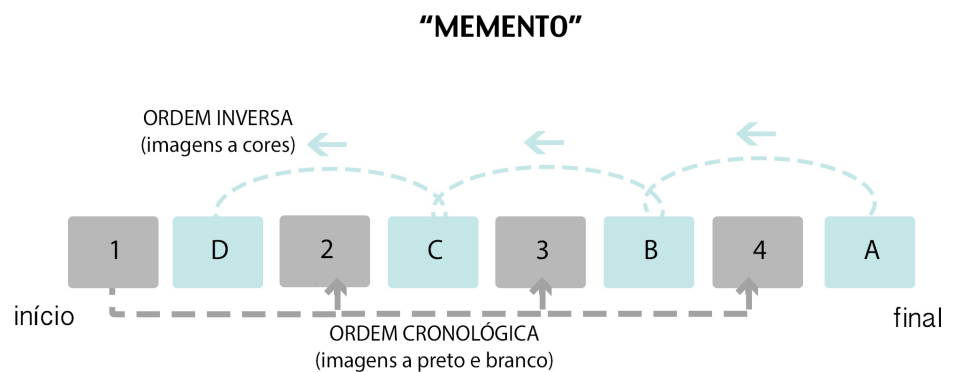
contrário de *Timecode*. Neste filme, as vidas de todas as personagens reúnem-se (novamente no mesmo espaço temporal mas não físico) no final apoteótico, quando cantam durante uma chuva de sapos. O filme pretende mostrar a solidão, a alienação do homem moderno e ao mesmo tempo o seu poder para perdoar. As histórias estão então interligadas não só pelas relações entre as personagens mas também pelos acontecimentos coincidentes que passam pela vida de vários.

Em muitos filmes o tempo e suas componentes relacionam-se com o “sentimento” que queremos dar à narrativa. Para tal misturamos tempos com objectivo de confundir, em alguns casos, noutros como forma de relacionar as histórias. Em *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch, divide-se a narrativa numa espiral de junção de tempos, onde a segunda parte do filme parece vir perturbar a primeira, o mundo da realidade e do sonho confundem-se. Quando entramos na caixa azul que Rita abriu, passamos da primeira história para a segunda. Em *21 Grams* (2003), de Alejandro González Iñárritu, a história é contada de forma não linear, entre passado e futuro. As histórias das três personagens misturam-se na narrativa e é assim que se misturam os tempos. É difícil perceber quanto tempo passou em cada história, se o que estamos a ver é o passado ou o futuro de cada personagem. Na cena inicial Paul Rivers está sentado numa cama ao lado de uma mulher nua, logo a seguir corta para a imagem dele numa cama no seu leito de morte. Nesta altura do filme ainda não temos maneira de saber se isto corresponde ao passado ou ao futuro. Neste filme, o espectador é quem tem de fazer as ligações da estrutura narrativa, pois tudo se mistura. Em *The Shinning* (1980) de Stanley Kubrick, temos um bom exemplo do *flashforward*. Danny escova os dentes em frente ao espelho e o seu amigo imaginário, Tony, avisa-o dos perigos no hotel (Danny tem poderes telepáticos e consegue ver passado e futuro). Danny prevê o futuro e essa cena passa da imagem do espelho, presente, para o sangue a escorrer do elevador e a levar a mobília (fig.43)



Fig. 43- *The Shinning*, Kubrick (1980)

Este é um *flashforward*, pois o público ainda não sabe o que se vai passar mas antecipa um desenvolvimento sangrento para o resto do filme. Um outro exemplo é *Memento* (2000), de Christopher Nolan. O filme divide-se entre cenas a preto e branco, que são mostradas cronologicamente, e cenas a cores, que se passam numa ordem cronológica inversa. No final estes dois tempos encontram-se juntando as histórias num fio comum (esquema 9).



Esquema 9- A narrativa cronológica e narrativa inversa em *Memento*, Nolan (2000)

A falta de memória de Leonardo reflecte-se na maneira como os tempos são contados na história. Como ele está a tentar perceber o que se passou (pois está a sofrer de amnésia) e quer reconstituir os factos, também o espectador faz esse viagem inversa colocando-se na pele da personagem principal.

Ao falar das anacronias Genette diz-nos que partimos do tempo principal da história para os outros tempos (em *flashback* ou *flashforward*), onde este novo tempo é subordinado ao tempo principal. No entanto, em filmes como *Memento*, não existe um tempo subordinado ao outro, mas ambos coexistem com a mesma importância. A ordem inversa tem tanta importância como o segmento contado cronologicamente. Aqui o *flashback* em vez de mostrar o que a personagem lembra, mostra do que a personagem não se lembra. Também em *Irreversible* (2002), de Gaspar Noé, a ordem cronológica é feita ao contrário, ou seja, inversamente. O destino do casal Alex e Marcus é contado numa série de eventos violentos. O filme começa com o remover de um corpo ensanguentado e voltamos atrás, ao tempo em que o casal namora no seu quarto. Vemos o final e voltamos atrás no tempo para perceber o que se passou, mas tal como *Memento* isto é contado do fim para o início. Vemos as cenas a desenrolarem-se no tempo no filme, no entanto a explicação do acontecimento está na cena anterior. Vemos a cena A e a seguir a cena B, mas a cena B é, a nível dos acontecimentos, anterior à cena A. Ainda outro exemplo desta forma de contar histórias é a que Michel Gondry nos apresenta, *The Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), onde vemos Joel que quer apagar as memórias que tem da sua namorada e neste processo volta ao início, quando a conheceu e a todos os momentos que haviam passado. Temos aqui também uma narrativa inversa.

Boris Eikhenbaum aborda o espaço do ecrã e do tempo no ecrã. Para ele, a edição ao mesmo tempo que articula, complica a história, interrompe cenas, atrasa a narrativa e distorce o tempo. Eikhenbaum fala-nos também da "frase do filme", " os esquemas básicos da edição que escavam a acção da história e criam as contiguidades temporais e espaciais que produzem a

ilusão de continuidade na história.⁵⁹ Também Christian Metz nos remete para os esquemas básicos da edição que permitem dirigir a história para uma determinada dimensão temporal. Para isto criou os chamados sintagmas, ou seja, sequências de planos. Mas antes de percebermos como funcionam estes sintagmas, podemos identificar que existem várias hipóteses para contarmos uma história baseada no tempo. A história pode ocorrer a uma velocidade constante, sob forma de elipse (omissão de um espaço de tempo na acção), pode conter pausas para descrições (através de plano fixos, quando mostramos a descrição de uma cena através de vários enquadramento, aqui há uma pausa na acção, como se fosse um tempo suspenso), pode dar o valor à cena em si (neste caso a cena decorre em tempo real, como por exemplo em *Rope* (1984), de Hitchcock, onde as sequências duram o tempo que a câmara demora a deslocar-se), podemos ter um sumário (onde há aceleração do evento como na cena erótica com os heróis e as raparigas em *A Clockwork Orange* (1971)) ou, em oposição, ter um tempo lento (*slow-motion*, *rallenti*, como na cena dos fuzilamentos em *The Wild Bunch*, de Sam Peckinpah, (1969)). Partindo destas ferramentas, percebemos que a fórmula dos filmes clássicos onde a história tem um princípio, meio e fim, pode tal como Godard afirmava, não se passar especificamente por esta ordem.

Para Metz existem oito tipos de montagem, nos quais se reflecte o tempo da história: o plano autónomo, o sintagma paralelo, o sintagma *bracket*, o descritivo, o alternado, a cena, a sequência episódica e a sequência normal. Mas o que é importante realçar são os parâmetros que este estabelece para fazer as tais divisões. Para Metz, um facto primordial para caracterizar a montagem é se um plano está, ou não, relacionado com os planos do lado. Diferencia o que é cronológico ou não, ou seja, ou a edição conta uma história numa sequência cronológica, ou não. Existem ainda os sintagmas a-cronológicos, onde existe a montagem paralela ou o *bracket* (conjunto de cenas sobre uma realidade concreta que não necessita de ordem temporal e que giram em torno de um conceito ou um sentimento). Por último, um sintagma ou narra ou descreve. Se narra pode ser linear ou não, se for linear é uma cena ou uma sequência, se for sequência é episódica (cronológica, consecutiva, linear mas não contínua) ou ordinária (desenvolve a acção contínua mas com elipses temporais). Aqui vemos as infundáveis hipóteses com as quais poderíamos trabalhar os sintagmas, as sequências, de forma a alterar a temporalidade da narrativa.

Ao contrário de Metz debruçamo-nos agora sobre um realizador que em nada concorda com a explicação dos filmes por sintagmas, pois defende que a montagem, apenas valoriza o que já está na imagem, o seu conteúdo. Aqui a função da montagem passa para segundo plano. Falamos de Andrei Tarkovsky, realizador que teorizou sobre o tempo no seu livro *Sculpting in Time*.

No cinema moderno já não existe só a concepção de que a edição age sobre as imagens-movimento, mas sim que a montagem já está na imagem. Tarkovsky defende que a força não está na montagem mas sim no plano, este sim é superior.

59 Stam, Robert, *New Vocabularies in Film Semiotics*, Taylor&Francis, USA, 2005, p.80.

Mas o que acontece com o cinema acontece com a matemática: ora o corte, dito racional, faz parte de um de dois conjuntos que o corte separa (fim de um princípio do outro), é o caso do cinema "clássico". Ora, como no cinema moderno, o corte tornou-se o interstício, este é irracional e não faz parte nem de um nem do outro conjunto, de que um já não tem mais fim do que o outro tem de ter princípio: o falso raccord é um tal corte irracional.⁶⁰

Tarkovsky afirma que os *raccords* não criam a estrutura dos filmes, mas é o ritmo que tem esta função, sendo ele em função do carácter do tempo do que se passa no interior dos planos. O que interessa neste "ritmo" é como o tempo passa nos planos, a sua intensidade e não propriamente a sua duração. Tarkovsky chama ao seu filme *Nostalgia* (1983), "impressão do tempo".

Esta consistência do tempo que se escoia num plano, a sua intensidade ou, ao contrário, a sua diluição, pode ser chamada a pressão do tempo. A montagem é então uma forma de reunião de pequenos pedaços feita em função da pressão do tempo que cada um encerra.⁶¹

A montagem existe como selecção e junção, mas esta articula o tempo que já existe nas imagens. Cada plano tem um tempo particular e ao juntarmos-los fazemos nascer uma nova percepção desse tempo, que resulta das nossas escolhas e cortes. Com a montagem podemos interromper o tempo, dando-lhe um novo aspecto ao distorcê-lo. E aqui temos o artifício do corte, pois estamos a mexer na continuidade temporal. Esta forma de pensar o tempo do filme vai contra o instituído pelos soviéticos, pois, para Tarkovsky, esses realizadores tinham um excesso de linguagem. A montagem não é então o essencial do cinema para Andrei Tarkovsky. A passagem do tempo é sempre visível e, para apoiar este pressuposto, dá-nos o exemplo do comboio dos Lumières, onde não há edição mas, mesmo assim, continuamos a perceber o desenrolar do tempo. Ou então, num filme de Pascal Aubier, onde a câmara percorre a relva até encontrarmos um morto. Aqui não há edição, a câmara é que se move e há ritmo pelo movimento do tempo. A estrutura inerente ao filme já existe, com a montagem estamos apenas a juntar planos. Para este realizador, os planos editam-se a si mesmos, pois já têm padrões no seu conteúdo que permitem a sua junção.

No seu filme *Espelho* (1974), não existem efeitos de estilo nem convenções, mas sim uma mistura de tempos: passado, presente e um passado ainda mais longínquo. Não é suposto percebermos os tempos em que acontecem, mas sim provocar emoções. Segundo Tarkovsky, neste filme existiram pelo menos vinte versões diferentes. Achava que o filme não tinha coesão, não tinha lógica e que não poderia ser montado. No entanto, depois de tanto experimentar, conseguiu uma nova variação no contar da história e o filme começou a funcionar como um

⁶⁰ Deleuze, Gilles, *Imagem-Tempo*, Éditions Minuit, 1985, p.234.

⁶¹ Tarkovsky, Andrei, *Sculping in Time*, Austin, University of Texas Press, 1989, p.84.

todo. Para conseguirmos fazer uma criação artística, Tarkovsky defende que temos de conhecer as regras, neste caso da edição, mas que a arte começa quando essas regras são quebradas. A edição não determina o tempo, o curso do tempo já está gravado no frame e o realizador tem de saber apanhar as peças. A distorção do tempo confere expressão rítmica ao filme e faz sobressair a qualidade já inerente aos frames. E assim, estamos, então, a esculpir o tempo!

3.4. Conclusão do capítulo

Selecionar, organizar, cortar... tudo isto é edição. Estas combinações de métodos permitem-nos chegar a resultados variados. Cortamos num ritmo definido, ou omitimos por elipse uma parte da história. Os resultados serão sempre diferentes consoante o rumo que queremos dar à história. Poderemos dizer que cada rumo é um estilo pessoal? Ou que cada realizador ao escolher o rumo das suas histórias está também a escolher o seu estilo?

Comentava Bela Bálazs que “os fotogramas de um filme não são pedaços de celulóide colados uns aos outros. Pelo seu conteúdo, são também uma ininterrupta sucessão de relações. E aqui está a causa da potência da montagem. Um potência que existe e tem seu efeito, queiramos ou não. É necessário, portanto, usar essa potência conscientemente.”⁶² Nestas sucessões de relações apreendemos o Todo do filme. Ao coincidirmos acções relacionamos os planos e por sua vez estes trazem-nos novos significados quando juntos. Como vimos, esta era a utilização que Griffith fazia da edição, levando-nos pela mão durante o filme, ou seja, tentando que apenas víssemos a história e não o artifício que utilizou para a contar, a montagem. Mas por outro lado, se sentíssemos o artifício, seria este menos válido? Assim acontece na montagem francesa da *Nouvelle Vague*, sentir o potencial da imagem, quer seja brusco ou não. O potencial das imagens pode também ser sentido pela manipulação do tempo e do ritmo. Provocar reacções físicas pelo aceleração do tempo da narrativa ou pelo abrandar, tudo isto confere estados emocionais ao espectador. Reflectir-se-ão estes nas interpretações da história? Poderemos estar a usar em demasia o artifício e a alterarmos o real conteúdo das imagens?

É disso que nos fala Tarkovsky, defendendo que a edição apenas ajuda a contar a história, mas não determina o conteúdo. Tudo o que é preciso já está na imagem, a montagem apenas o revela. Para alguns realizadores o uso da edição é fundamental para chegar ao resultado final que pretendem, para outros é apenas um artifício que deve ser usado com moderação, apenas como ferramenta que evidencia o que já se encontrava lá à partida. De todos os métodos que vimos, desde a invisibilidade, aos sintagmas de Metz, percebemos que existem inúmeras maneiras de passarmos a mensagem de uma narrativa: um movimento mais rápido, invisibilidade, cortes bruscos, a temporalidade presente na imagem, etc. Falta agora saber se em todos estes métodos o cinema português contemporâneo se “encaixa”.

62 Balázs, Bela, *Estética do Filme*, Verbum, Rio de Janeiro, 1958, p.47.

4. O momento decisivo

A história está no plano. E depois de um plano está outro plano, e o que se passa entre esses dois planos é que é importante. É aí que tudo se joga (...) o que é que dizes, o que é que deixas, o que é que filmaste e o que é que não filmaste, o que está ou não entre esses 2 planos: o raccord (...) O plano é a unidade, dá a história, pequena ou grande, dá o olhar, a tua distância sobre as coisas, dá o que tu escolhes - o teu campo; mas mais do que isso, quando decidimos que o plano acaba pode ser exactamente quando ele quer começa. É essa a dificuldade – a decisão de o fazer prolongar ou de o terminar, isto é, o corte.” - Pedro Costa

O cinema português é conhecido como sendo povoado pela interpretação do seu realizador/autor. Ou seja, cada filme é um filme em si mesmo, não contém particularidades técnicas que o distinguem, este é apenas distinguível pela sua *não-montagem* e singularidade do conteúdo. Mas será este pressuposto verdade para todos os filmes? E para todos os realizadores? Existem evidências que nos permitem concluir que a montagem não é usada como ferramenta arte, mas apenas é usada para juntar o que já existe no guião?

4.1 A voz de quem fez

O *Autor*, tem sido a descrição mais comum para o cinema português. Um cinema que se distancia das normas estabelecidas, que foge ao cinema clássico. Um cinema que torna o seu resultado como um objecto único do realizador, uma obra individual e particular que não segue parâmetros previamente estabelecidos. Recusa a ilusão e a manipulação do espectador e confere liberdade ao público para o interpretar. O não uso do artifício, a tentativa de manter os filmes simples ao não cortar em demasia, a valorização do plano-sequência, onde as imagens respiram e permitem a reflexão. Em suma, é uma tentativa de um cinema Arte. É assim que tem sido visto o cinema nacional. Mas o que pensam os jovens realizadores? Será que seguem esta lógica? Qual o papel da edição neste tipo de cinema?

Ao longo do tempo, o cinema português foi mudando a sua face, foi-se adaptando aos tempos, aos novos temas da sociedade. No entanto, a nível técnico, procurou sempre distanciar-se de normas pré-estabelecidas, procurando uma identificação própria. Os jovens realizadores do panorama nacional formaram-se ao ver estas transformações nos filmes portugueses. Um deles é João Canijo, antigo assistente de realização de António Oliveira, que realizou filmes como *Sapatos Pretos* (1998), *Noite Escura* (2004), *Sangue do Meu Sangue* (2011) entre outros. Os seus filmes traduzem uma vontade de encontrar uma identidade nacional e de nos mostrar o real. Esta demonstração de hiper-realismo traduz-se na utilização da câmara móvel, que nos traz o plano-sequência (em que as coisas acontecem no ecrã perante os nossos olhos). No entanto a montagem intervêm, os *jump-cuts* são recorrentes e firmam a presença da realidade no ecrã, não há ilusões. “O que me falta neste momento, no meu percurso, é conseguir fazer o que fiz formalmente no *Mal Nascida*, e este está mais evoluído, mas meter-lhe a gramática da

montagem. Não ser um corte narrativo, mas um corte que vale por si. Muito mais à russo do que associado à continuidade americana. Isso falta-me, ainda. Não seriam planos para ilustrar, mas planos para romper,⁶³ afirma João Canijo.

Enquanto alguns realizadores procuram experimentar novas formas de contar histórias aliados a técnicas diferentes, outros já as usam desde que começaram a fazer cinema. É o caso de Edgar Pêra, um inovador no que toca a utilizar diversas técnicas para nos mostrar o seu filme, uma espécie de cinema experimental. Este realizador encara o cinema como a *arte das imagens* e não propriamente como uma forma de contar *estórias*. *Manual de Evasão LX94* (1994), *A Janela (Maryalva Mix)* (2001), *Cinesapiens* (2013), que conta com a participação de Jean-Luc Godard e Peter Greenaway, são alguns dos filmes que marcam o seu percurso. A sua fuga ao realismo, naturalismo, traduz-se na utilização da analepse, elipes, *fast-forward*, *slow-motion*, ecrãs riscados, câmara com uma movimentação brusca, e isto tudo leva a distorções do cenário imagético. Um pouco ao género de Godard, que dizia que todos os filmes tem de ter um princípio, um meio e um fim, mas que estes segmentos não teriam de estar, necessariamente, por esta ordem. Edgar tem uma linguagem muito própria ligada à técnica: “na pós-produção faço muito pouco de imagem, faço sobretudo montagem (...). Na pós-produção faço muito pouco, porque aquilo a que podes chamar efeitos, faço-os durante a rodagem: na própria câmara, rebobinando e sobrepondo imagens, como “A Janela” que tem aquelas cenas de várias imagens numa só. Eu gosto de sentir que estou a filmar uma coisa real, por muito transformada que seja. Aquilo que faço depois é sobretudo montagem, o trabalho do ritmo”.⁶⁴

Seguindo também esta lógica de trabalho com a edição, Catarina Ruivo passa de montadora a realizadora. Para ela é a montagem que une e molda o conteúdo. Destacou-se na montagem de filmes como *A Mulher Polícia* (2003) e *MAL* (1999). “Tanto na escrita como depois durante a rodagem, tenho uma cabeça de montadora. Escrevo de uma forma seca, com muitas elipses, evito as cenas de ligação. Procuo dar as coisas através das acções das personagens e da sucessão das cenas, não através dos diálogos. Gosto muito de contar a história com fragmentos, com bocadinhos da vida. Nesse sentido, é um trabalho de montagem, de ir depurando e tirando, ir medindo para não tirar de mais...”.⁶⁵ Para Catarina a montagem tem um papel importante no relatar da história e depois deste treino passa a realizar filmes como, *Em Segunda Mão* (2012), *Daqui Pr'a Frente* (2007) e *André Valente* (2004).

Catarina gosta de contar as histórias por segmentos de acção, por fragmentos. Já Rodrigo Areias cria puzzles ao filmar, para resultar em várias hipóteses de montagem. Por exemplo, em *Estrada de Palha* (2012), *1960* (documentário, 2013), *Tebas* (2007) mostra-nos uma montagem que fortalece as ligações nos filmes, mas que já vinham da rodagem. Este realizador comentava acerca de *Estrada de Palha*, onde manuseia os códigos dos westerns mas de forma

63 Mendes, João Maria, *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, Gradiva Publicações, S.A, Lisboa, 2012, p.183,184.

64 Mendes, João Maria, *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, Gradiva Publicações, S.A, Lisboa, 2012, p. 249.

65 http://www.indielisboa.com/uploads/files/clipping_157.pdf, visitado em 20 de Maio

contemporânea, que “quis fazer o filme em várias camadas. Temos uma primeira narrativa muito simples, de um tipo que vem para vingar a morte do irmão; depois um segundo nível com os intertítulos; e um terceiro nível a ligar tudo isto. Há muitos pormenores para descobrir quem vir o filme mais do que uma vez.”⁶⁶

Outro realizador que também trabalha os pormenores é Marco Martins, autor de *Alice* (2005) e *Como Desenhar um Círculo Perfeito* (2009). Em *Alice* destaca-se pela linguagem cinematográfica que imprime no filme. Para ele a individualidade é que faz da obra um objecto particular, um objecto do seu autor. “O equilíbrio do filme, o equilíbrio narrativo, só o encontro na montagem, nunca na escrita. Na escrita tenho a ideia do que é a história, mas não do peso que terá cada parte do filme. No caso do *Alice*, existia uma grande sequência que filmei e não usei. Existia no guião inicial uma introdução – 25 páginas escritas, cerca de 25 minutos de filme – que era a vida dos pais da criança. Depois percebi que não precisava da criança, pois era um filme sobre a ausência.”⁶⁷ A montagem e remontagem de *Como Desenhar um Círculo Perfeito*, o trabalho exaustivo para chegar para chegar a um filme final, mostra-nos como utiliza de forma diferente as potencialidades da edição. Neste filme, a densidade da narrativa obriga-o a montar várias vezes, enquanto que em *Alice* as peças encaixam-se de forma mais simples, o fundamental é o tempo que é preciso para expressar uma ideia. O tempo certo.

E qual será o tempo necessário para criarmos humor numa história? Será que cortar mais ou menos condiciona a reação de entretenimento do público? Nesta matéria, Artur Serra Araújo é incisivo com os seus filmes. Fazendo o cinema que gosta de ver, como ele próprio afirma, este realizador abre-nos o seu mundo de humor negro. Desde os tempos das suas curtas-metragens, por exemplo, *Uma Comédia Infeliz* (2003), até ao presente, onde esta temática é recorrente e torna os seus filmes pouco habituais no circuito português. No seu filme mais recente *A Moral Conjugal* (2012), a temática do humor negro volta, mas aqui as personagens vão desaparecendo da trama com o andamento da narrativa e vemos histórias contadas de maneiras diferentes. “Eu vejo o cinema como um todo e acho que esse deveria ser o caminho. As pessoas têm que fazer o cinema de que gostam, aquilo que apreciam ver. “A Moral Conjugal” é um filme de autor porque é feito por vários autores. E se fizer público será comercial porque terá rentabilidade. Portanto, nunca percebi bem essa separação. Acho até que em outros países isso nem sequer sucede.”⁶⁸

Baseando-nos em fazer cinema que o próprio realizador goste chegamos a Vicente do Ó, que começou a sua carreira como sendo argumentista passando depois a realizador. Com o filme *Florbela*, que retrata a vida de Florbela Espanca ganhou vários prémios, Vicente diz fazer filmes para as pessoas: “todo o processo de filmar e pós-produzir um filme ensina-nos imenso. O cinema é uma arte tão permeável junto do público, das opiniões. Foi muito importante ouvir o

66 <http://c7nema.com/entrevista/item/31096-entrevista-a-rodrigo-areias-candidato-a-premio-em-karlovy-vary-com-estrada-de-palha.html>, visitado em 25 de Maio

67 Mendes, João Maria, *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, Gradiva Publicações, S.A, Lisboa, 2012, p. 285.

68 <http://www.c7nema.net/entrevista/item/36440-entrevista-a-artur-serra-araujo-realizador-de-a-moral-conjugal.html>, visitado em 10 de Junho

que as pessoas sentiram, viram, pensaram. Foi muito importante fazer uma espécie de esboço mental de um filme que, no fundo, é tremendamente pessoal. Mas acima de tudo, o que aprendi foi perceber melhor o caminho que estou a fazer, as questões que coloco nas histórias que conto. Acho que todos os realizadores têm assuntos ou temas recorrentes, verdadeiras obsessões nas suas obras, que volta e meia os assombram e essa clarificação começou com tudo o que aconteceu com o "Quinze Pontos na Alma".⁶⁹ Para Vicente a montagem permite construir com clareza aquilo que foi captado, onde podemos construir ou desconstruir a narrativa até chegarmos ao significado final.

Por fim falamos de António Ferreira, realizador de *Respirar (Debaixo D'Água)* (2000) com qual brilhou em Cannes, *Deus Não Quis* (2007), *Embargo* (2010), etc. O uso de recursos não muito usuais na montagem valeu-lhe prémios para *Deus Não Quis*. Por outro lado em *Posfácio Nas Confeções Canhão* (2012) utiliza o plano-sequência como forma de *montar* dentro do plano, é a *mise-en-scène* que confere as mudanças. Referindo à montagem diz que "costumo dizer que um guião é como uma lista de compras que levamos para a rodagem. Essa lista contém os ingredientes necessários a cozinhar o meu filme. Depois é na montagem que os misturo em diferentes proporções. Por isso também quando filmo não tenho planificações ou storyboards. É no set, com o trabalho com os actores e com o director de fotografia que tomo as decisões. Do mesmo modo, é na montagem, olhando para o que consegui adquirir no "supermercado", que decido como vou encadear os planos. Por isso, vejo um filme como um longo processo de criação, dinâmico, que se vai adaptando às circunstâncias do processo de filmagem. Como tal, depende de filme para filme as diferenças entre o que estava escrito e o que depois apareceu no ecrã."⁷⁰

Todos estes realizadores têm visões diferentes do que é o cinema, o que é a montagem, o que querem contar com as suas histórias e de que forma querem comunicar com o público. Temos presente uma variedade de estilos, pensamentos e técnicas que nos permitem tirar ilações acerca do cinema português contemporâneo e de que forma estes vêem o "corte", a montagem no desvendar de histórias.

4.1.1 Descrição do estudo

Após uma análise da evolução da edição ao longo dos tempos, foquemos agora a atenção no cinema português, mais propriamente no cinema contemporâneo português.

Uma das dúvidas que pode surgir ao vermos os filmes do panorama nacional é se estamos perante uma arte própria. Se estamos perante uma corrente artística que se distingue pelo seu conteúdo, ou seja, pelas temáticas que aborda e na forma como o mostra. O cinema português é conotado como sendo um cinema de pensamento, mais do que de técnica. Nos filmes nacionais vemos a tentativa de meditação sobre aspectos da vida (quer sejam da vida

⁶⁹ <http://splitscreen-blog.blogspot.pt/2012/02/entrevista-vice-alves-do-o-sobre.html> visitado em 5 de Junho

⁷⁰ <http://argumentistas.org/2008/10/antonio-ferreira-um-guiao-e-como-uma-lista-de-compras/> visitado em 7 de junho

passada de Portugal, quer seja da vida contemporânea). A edição, aqui sempre falada como montagem, tem um papel activo?

Para melhor compreendermos sob que ideais se regem os jovens realizadores portugueses e de que forma a montagem é vista, foi realizado um inquérito que aborda a natureza da montagem no panorama português. Procuramos aqui saber como se situa o “corte” nos filmes portugueses. Conseguiremos encontrar um denominador comum? Conseguiremos encontrar o “corte perdido”?

Assim, foi realizado um inquérito a diversos realizadores questionando a importância da montagem. Para chegarmos a um denominador comum, as perguntas têm como foco a utilização da montagem nas suas obras. Sendo o corte nos outros países utilizado como ferramenta de significados, como abertura de perspectivas diferentes sobre o mesmo assunto, será que tem a mesma função nos filmes dos jovens realizadores portugueses?

Começamos por questionar os realizadores sobre como pode a montagem valorizar a história dos seus filmes, ou como esta é utilizada para valorizar alguma cena em específico. Partindo deste pressuposto conseguimos perceber de que forma a edição é encarada.

Seguidamente concentramo-nos em perceber se organizam a narrativa fílmica com uma montagem própria, isto é, se existe algum estilo particular de edição nos seus filmes que os distinga. Aqui tentamos perceber se algum dos estilos descritos anteriormente se enquadra em alguns dos realizadores para assim conseguirmos perceber se existem traços comuns de montagem entre realizadores, entre filmes nacionais e estrangeiros e ainda se a evolução da montagem ao longo dos tempos tem uma tradução visual nos filmes portugueses.

Daqui passamos para a definição do corte em si. “O que é para si um corte?” Esta é a questão que nos permite avaliar a potencialidade do corte, da edição como ferramenta para transmitir emoções, ideias, significados ou afectos. Tendo abordado estas questões terminamos com questões gerais de forma a avaliar de que modo estes realizadores vêem as suas obras e de que forma analisam o cinema português. Se existe de facto um cinema português (com uma edição de relevância) ou se apenas estamos perante cinema de autor que se destaca pelo seu conteúdo.

Durante a selecção dos realizadores procurámos encontrar um espectro diferente, cada realizador com um estilo autónomo e próprio. A variedade de temas e as maneiras de utilizar as técnicas, ajudam a traçar o panorama do cinema contemporâneo português.

4.1.2 Análise do estudo

Temos vindo analisar os diferentes aspectos que a montagem pode ou não potencializar. Desde Méliès e Porter, onde começam a aparecer os primeiros traços daquilo a que chamamos edição, até aos nossos tempos, onde os filmes se subdividem entre os que usam a montagem como artifício técnico (sendo o mais conhecido o cinema de Hollywood) e os que afirmam que a montagem apenas realça o que já existe na imagem (tal como o cinema europeu), vimos que existem diversos métodos de montagem e da sua interpretação. Percebemos que o cinema engloba uma variedade de possibilidades, incluindo a ausência de montagem. Mas vejamos agora, em particular, o caso do cinema contemporâneo português.

Conseguiremos distinguir formas específicas de utilização da edição? Que pensam os realizadores acerca da edição no cinema português? Conseguiremos encontrar um denominador comum?

A montagem, segundo os realizadores inquiridos, tem uma importância fundamental na valorização da história. É uma ferramenta que permite aprimorar o sentido da história, como comenta Catarina Ruivo: “para mim é a montagem que cria o conteúdo, que molda e funde as cenas transformando-as num único corpo orgânico, tanto ao nível da estrutura do filme, como na arquitectura de cada cena. Mesmo quando escrevo um argumento muitas vezes “remonto” a estrutura do filme como se estivesse na sala de montagem, ou seja potencio o que escrevo reordenando a ordem das cenas.” Existem realizadores em que a montagem dos seus filmes é feita na rodagem. Ou seja, tudo é pensado antes, mas aqui os jovens realizadores portugueses afirmam que apesar de terem os elementos bem pensados no *set* é na edição que conseguem modificar a narrativa. “A edição é a 3ª realização dum filme - depois da escrita, depois da rodagem. É onde se constrói o filme, onde se percebe com grande clareza o que foi filmado e o que existe dentro da imagem. Considero a edição um dos elementos fundamentais para contar a história.” (Vicente do Ó).

“A edição ajuda-me a aproximar os meus filmes da noção de tempo que o espectador detém. Depois de assegurar que o espectador se encontra perfeitamente localizado no tempo e no espaço, gosto de inserir o humor na acção. O absurdo merece estar sempre perto do real.”, diz-nos Artur Serra Araújo sobre o valor da montagem para ajudar no sentido das cenas. Edgar Pêra utiliza artifícios como *slow-motion*, muda as velocidades dentro de uma só imagem, condensa o tempo na montagem. Já Canijo considera que o existir da montagem cria surpresa e assim valoriza as cenas. Vemos, através das respostas de cada realizador que há diferentes utilizações para valorizar cenas. António Ferreira afirma: “Não só valorizar mas sobretudo dar um sentido. Se eu tiver um rosto de uma pessoa espantada num plano e no plano seguinte um carro caindo num precipício, eu posso usar o mesmo rosto espantado e no plano seguinte montar um homem beijando uma mulher. Esse mesmo rosto ganha sentidos completamente diferentes conforme o que colocamos na sequência. Muitas vezes construo sentidos e significados na montagem que não tinha pensado na fase de rodagem. Por isso gosto de pensar que faço o filme na montagem. É claro que tenho que ter os ingredientes suficientes para cozinhar o prato.”

Todos estes jovens realizadores afirmam que utilizam a montagem para privilegiar certas cenas, para despertar atenção para elas, mas essencialmente para descobrir o que funciona. “Uso sempre e experimento sempre em montagens iniciais - experimentando e tentando descobrir outras formas de contar a história. A montagem na sua vertente mais artística é como um novo olhar sobre o filme. Estamos finalmente longe da confusão da rodagem, com mais tempo e isso é muito importante para a reflexão e a experimentação”, revela Vicente do Ó.

Esta valorização, como referido, é feita para acrescentar elementos a determinadas cenas, introduzir elementos da gramática da montagem que permitem organizar a narrativa fílmica. No entanto, aqui os realizadores abordam a questão de outra forma. A gramática ou técnica específica que vão utilizar parte da história. Ou seja, a gramática tem de estar ao serviço da narrativa, não existe a utilização do artifício sem um sentido. Aqui as respostas são variadas. João

Canijo explica que “organizar a narrativa é ilustrar, é demonstrar o visível”, já Marco Martins afirma que tem de existir um equilíbrio: “tentar ter o mínimo de elementos possíveis para contar uma história, o mínimo de artifícios possíveis, simplificação. Eu acho que só consigo simplificar se conseguir ver alternativas e conseguir fazer escolhas na montagem. (...) Acho que o cinema é uma máquina de afectos e de identificações. Portanto, se achar que tenho de fazer uma cena em plano de sequência ou num só plano, e, depois, não encontrar nenhuma razão para isso, não tenho problema em fazer cortes a essa cena. Acho que os meus filmes têm uma linguagem, que é a minha linguagem...”. Rodrigo Areias diz que esta escolha de gramática nos seus filmes é feita por instinto, não é uma decisão pensada previamente e Artur Serra Araújo põe de parte a hipótese de haver uma gramática pré-pensada. Por outro lado, Catarina Ruivo fala-nos do uso de elipses, passagens brutas, cortar as acções já a meio, ou seja, é a utilização do corte enquanto ferramenta que imprime o estilo da realizadora.

Quando falamos de montagem, falamos essencialmente de cortes. Onde cortamos, como escolhermos esse corte, como selecionamos os planos, por que ordem os colocamos. Os realizadores definiram-no de maneiras diferentes: o corte é uma mudança de perspectiva (António Ferreira); o corte redefine espaço e tempo (Artur Serra Araújo); é uma ligação orgânica entre os dois planos (Catarina Ruivo); é uma ferramenta de comunicação que interpela o espectador (Edgar Pêra); é emocional pois provoca choque ou ruptura emocional (João Canijo); é uma elipse (Marco Martins); é uma decisão de mudança de perspectiva que pode ser feito na rodagem (Rodrigo Areias); é a morte do tempo (Vicente do Ó).

E será este corte limitador ou ajuda a dar significado? Para a maior parte dos realizadores inquiridos, o corte nunca é limitador, antes pelo contrário ajuda a dar significado. Os criadores, realizadores têm a função de usar esta ferramenta para impulsionar a história. “Nunca será limitador. Se assim fosse filmaria exclusivamente planos de sequência. Todos nós temos memórias e conseguimos reproduzi-las através de imagens numa espécie de cinematógrafo interior”, afirma Artur Serra Araújo. Para Marco Martins o corte é fundamental, “não limita, a edição é sempre maravilhosa, eu adoro montar os filmes e é incrível o que a montagem pode mudar num filme. Pode mudar um filme completamente.”

Após percebermos como a montagem ajuda a narrativa, ajuda a dar significado é também importante descobrir se esta utilização da montagem ajudou a definir um estilo cinematográfico. Mais uma vez, as respostas foram dispersas e variadas. Para uns, como Catarina Ruivo, a montagem ajudou a marcar um movimento cinematográfico: “um movimento de cinema não sei, mas um realizador sim. Em Einstein ou Griffith, por exemplo, a montagem está no âmago do seu cinema.”. João Canijo concorda, mas apenas quando se fala dos primórdios da montagem, não nos dias de hoje. Em Rodrigo Areias e Vicente do Ó vemos respostas contraditórias. O primeiro constata que o corte apenas serve algo maior que é o filme e, por isso, não podemos definir um estilo em si. Mas segundo Vicente do Ó, “alguns realizadores são conhecidos pelas montagens dos seus filmes. Aliás, a montagem nalguns cineastas é uma assinatura.”.

E nos filmes portugueses? Haverá um estilo *per si*? Os realizadores inquiridos dizem não existir um estilo, talvez existam realizadores com o seu próprio estilo mas este não é comum a

todo o cinema português. A montagem é utilizada como elemento artístico, mas apesar disso não existem elementos comuns que possam traçar um estilo próprio português. Segundo Edgar Pêra, “o “cinema de autor” feito em Portugal tem diferentes matizes, com cineastas com estilos muito diferentes, mas quase sempre prioritariamente dirigidos aos espectadores cinéfilos, conhecedores da história do cinema. Não me parece que essas características sejam só portuguesas. Talvez valha mais a pena, em vez de falar de cinema português, falar de um certo tipo de cinema mundial, que há quem classifique de “slow cinema”. Este cinema lento é composto de poucos elementos, facilmente memorizados. O cinema que pratico tem muito pouco de minimal, sobretudo do ponto de vista da montagem.(...) Pela minha parte, dedico-me derrubar fronteiras e a construir pontes - entre os filmes e os espectadores. A montagem é fundamental para eliminação desses muros e para criação dessas pontes, entre o meu eu e o meu tempo (e o tempo futuro)”. O cinema português, é distinguido, exactamente por cada realizador fazer dos seus filmes algo único, comenta Marco Martins, “a coisa mais maravilhosa que marca o cinema português é o cinema de autor e em que existem vozes particulares e individuais. Não existem dois realizadores parecidos, isso é a marca do cinema português. Isso é o que o torna um cinema apetecível no mundo inteiro, de que as pessoas gostam e têm curiosidade de ver. (...) Eu acho que há uma grande vontade de cada cineasta e uma grande ambição, no fundo, de ter uma linguagem absolutamente única e individual. Estamos a falar da maior parte dos cineastas que eu admiro e o respeito (e temos muitos e bons cineastas em Portugal).”.

Levando a questão um pouco mais longe, sobre se há, ou não, um estilo de edição que marca os filmes portugueses, poderá haver a definição de um “cinema Português”? Através das respostas, percebe-se que existem diversas facetas na produção nacional, mas onde é difícil encontrar um traço comum. Na diferença e originalidade de cada realizador é que está o elemento que os liga (a questão do autor). Catarina Ruivo refere “que a única coisa que une os filmes portugueses é a sua individualidade, o facto de os orçamentos para os filmes serem reduzidos trouxe liberdade e permitiu que os realizadores fossem “donos” dos seus filmes.”. Marco Martins concorda: “temos uma produção artesanal, se quisermos, em oposição ao cinema industrial. Eu acho que o cinema português é um cinema artesanal. Cada peça é uma peça única. Não há duas iguais e acho que isso é que deve ser preservado. Acho que é um cinema que só faz sentido existir se tiver um lugar no mundo, não um lugar específico no nosso Portugal virado de costas para a cultura.”. Para concluir temos a opinião de Edgar Pêra que vai no mesmo sentido: “sobra a identidade do autor, inevitável e (muitas das vezes) não premeditada, que é definida pela sua relação com um espectador potencial, de espírito aberto, pronto a atrever-se por territórios inexplorados.”

4.2 Criatividade ou manipulação?

Analisados os inquéritos, percebemos que o o cinema nacional se debate com a questão do cinema de autor. A edição é vista como uma ferramenta que ajuda a contar histórias, promove a valorização das cenas e de toda a narrativa. No entanto o que nos distingue no panorama mundial é a originalidade pertencente a cada realizador. A montagem é usada na

alteração do tempo, do ritmo, na omissão, estando esta mais presente ou ausente, mais visível ou não. Aqui a edição tem um papel fundamental, pois é ela que guia as histórias mas, ao mesmo tempo, dá espaço para o conteúdo brilhar. Um das questões que sempre se levanta é a da montagem ao estilo americano, que aqui tem presença minoritária. No cinema contemporâneo português, o que sobressai é a vontade de marcar as obras com um cunho pessoal e por isso não existe a obrigatoriedade de se seguir regras já estabelecidas. Podemos “inventar” uma maneira de cortar, ou seguir de facto os cânones que são tidos como correctos. O importante a realçar é que quer seja através de regras, ou da quebras das mesmas a obra deve conter a sua autonomia e a mensagem deve ser explorada e descoberta pelos espectadores.

Há uma mistura de opiniões relativamente ao uso excessivo, ou não, da montagem. No entanto a montagem pode ser usada para melhor reflectir o pensamento do autor, quer tenha sido usada de forma excessiva ou não. Catarina Ruivo opta por cortar as cenas quando já estão a decorrer, ou seja, interrompe os movimentos, a acção. Edgar Pêra prefere dar importância a cada plano e, apesar de na filmagem ter um plano-sequência, na montagem corta-o em pedaços autónomos. Aqui vemos que cada um deles está a formar a sua própria gramática, quer seja esta mais simples ou mais complexa. A manipulação é aqui encarada como ferramenta para proporcionar o desvendar da história e isto permite o aparecimento da criatividade. Não há limites, tudo pode surgir. Então a edição não é limitadora mas sim auxiliadora da afirmação de cada realizador como autor independente de um cinema de autor, percorrido pelas facetas criativas da montagem.

5. À procura do corte perdido (em jeito de conclusão)

Desde os primórdios da edição que os filmes tem uma componente emocional. Através dos diferentes usos da edição, desde o ritmo, ao tempo, à continuidade, vimos que é possível conduzir o público para a emoção que pretendemos transmitir, ou para a ideia que queremos passar.

No entanto, a função da edição é também deixar o público pensar por si mesmo, chegar às suas conclusões. Aqui a edição é utilizada apenas como uma forma de organizar um pensamento que previamente já existia no argumento, na filmagem.

Cada realizador faz uso da edição para contar uma história, que seja a sua história. Podemos ver elementos comuns com outros filmes e realizadores por seguirem algum traço específico de edição. Ao longo do percurso que a edição foi seguindo, fomos vendo que o filme pode até tornar-se naquilo que alguns consideram um objecto de Arte, ou pelo seu conteúdo, ou pelos artifícios técnicos que o fazem existir. No entanto, constatamos que este objecto pertence ao seu criador. Relativamente à edição, esta é escolhida em função da mensagem a passar. Tanto no cinema de Hollywood como no cinema europeu, a mensagem a passar definiu o seu estilo. Alguns privilegiam mais a forma e outros o conteúdo, mas ambos seguem a verdade que impuseram às suas obras.

O objetivo desta dissertação foi analisar como se posiciona o cinema contemporâneo português relativamente à edição. Se existe algum elemento que nos permita identificar traços comuns de edição nos filmes dos jovens realizadores portugueses. Para tal, foram explicadas as diversas formas sob qual a edição existe, desde os tempos de Méliès, passando pelos filmes de Tarkovsky, até chegarmos ao panorama nacional.

“O Godard mesmo está sempre a dizer, os cineastas, os artistas, os pintores enganam muito. Tudo é muito subjectivo, pode-se dizer que aquele quadro é bonito, ou que não é. Não é a mesma coisa no desporto ou na ciência, onde 100 metros são 100 metros (...). E depois há as diferentes concepções de montagem, mas aquela que Straub diz que é feita desde os tempos de Chaplin até hoje em 99% dos casos tem de ser respeitada nos seus princípios, nas suas regras.”⁷¹, comentava Pedro Costa. E assim se encontra o cinema contemporâneo português, numa divisão entre o uso clássico e o uso autoral da edição. Depois de analisados os inquéritos, percebemos ainda que o o cinema nacional reflecte, na sua maior parte, um cinema autoral, em que cada realizador vive pela sua originalidade e diferença. A edição é utilizada como meio de alterar tempo e ritmo, sendo esta mais visível ou não. Alguns realizadores fazem uso da invisibilidade, mas a maior parte prefere dar primazia ao conteúdo, onde a edição é marcada pela sua não invisibilidade. A edição é fundamental para valorizar as histórias, dar sentido ao que querem contar. No entanto, no uso da edição parecem distanciar-se um pouco da noção de António Oliveira, que a partir de certa altura da sua carreira deixa a edição para segundo plano.

Nas obras destes jovens realizadores, vemos que para valorizar a história, a edição é usada tendo em conta gramáticas próprias. Há, no entanto, uma mistura de opiniões. Alguns

71 <http://antropologia.com.br/entr/colab/e47-pcosta.pdf>, visitado em 13 de Março

consideram que deve ser usado o menos possível de artifício para passar a mensagem, embora utilizem a edição como ferramenta. Outros vêem a edição como uma ferramenta fundamental para passar a mensagem e, por isso, usam todas as suas potencialidades para controlar o tempo, o ritmo ou a fluidez do filme.

O cinema português, não mostra um traço comum de edição como, por exemplo, vemos no cinema de Hollywood, onde a invisibilidade é ainda hoje usada como ferramenta principal. No panorama nacional é dada importância ao poder editar e manejar os planos, o que acaba por manipular as histórias mas com um sentido criativo. Aqui a palavra manipular não é usada, como nos filmes de Eisenstein onde o corte manipulava opiniões, criava ideias ou ideais, mas sim uma manipulação meramente técnica. O resultado no final é a criatividade pelo qual os filmes portugueses se apresentam. Parece existir uma necessidade de afirmação de cada realizador como independente e no cinema português é isso que transparece, o Autor. A edição, neste estilo de cinema, nunca será limitadora, por mais simples que seja a sua utilização.

O uso da palavra montagem ou edição está bem distinta no nosso cinema e nos nossos realizadores. Referem-se quase sempre ao termo montagem, pois, segundo eles, este é um acto criativo. Já o termo edição é indicativo de uma ferramenta mais técnica. Esta distinção vem desde o tempo de Eisenstein, onde se procurava partilhar ideias, e podemos dizer que o cinema português parece partilhar desta definição (embora não partilhe as ideias de Eisenstein no que toca ao montar técnico que produz sensações e motiva ideais).

O cinema português tenta não se reger pela ilusão do que a edição pode criar, mas utiliza-a para melhorar o seu conteúdo. Equipara-se ao cinema Arte descrito por Arnheim onde o estilo autoral é a essência e "cria novas realidades, em que as coisas podem ser multiplicadas; pode inverter os seus movimentos e acções, distorcê-las, arrasá-las ou acelerá-las. Dá vida a mundos mágicos onde não existe a gravidade, onde forças misteriosas fazem mover objectos inanimados e onde objectos partidos voltam a ficar inteiros. Cria relações simbólicas entre acontecimentos e objectos que não têm qualquer ligação na realidade."⁷²

72 <http://www.ipv.pt/forumedia/6/19.pdf> , visitado em 15 de Junho

Referências e Bibliografia

- Amiel, Vincent, *Estética da Montagem*, Edições Texto & Grafia, Lda, 2007
- Areal, Leonor, *Cinema Português Vol 2, Um País Imaginado- Após 1974*, Edições 70 Lda, Lisboa, 2011
- Arijon, Daniel. *Grammar of the Film Language*, Los Angeles, Siman James Press, 1976
- Arnheim, Rudolf. *A Arte do Cinema*, Edições 70 Lda, Arte & Comunicação, 1989
- Balázs, Bela, *Estética do Filme*, Verbum, Rio de Janeiro, 1958
- Baptista, Tiago, *A Invenção do Cinema Português*, Tinta da China, Lisboa, 2008
- Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, «7e Art», Les Éditions du Cerf, Paris, 2002
- Bello, Maria do Rosário Lupi, *A implosão do cinema português: duas faces da mesma moeda*, Universidade Aberta e Universidade de Coimbra, 2010
- Bellour, Raymond, *L'analyse du film*, Paris, édition Calmann-Lévy, 1995 (1979 1st edition).
- Beylot, Pierre, *Le Récit Audiovisuel*, Armand Colin Collection, France, 2005
- Casais, Monteiro, Adolfo, *Douro, Faina Fluvial*, In: Movimento, nº21 de Abril de 1934
- Colman, Felicity, *Deleuze & Cinema, The Film Concepts*, Berg, New York, 2011
- Cook, David A., *A History of Narrative Film*. 4th ed, New York, W.W.Norton&Co, 2004
- Copjec, Joan, *Imagine There's no Woman: Ethics and Sublimation*, MIT Massachusetts Institute of Technology, USA, 2004
- Dancynger, Ken. *The Technique of Film and Video Editing-Theory and Practice*, Boston, Focal Press, 1997
- Deleuze, Gilles, *Cinémall – L'image temps*. Paris, Minuit, 1985
- Deleuze, Gilles, *Imagem-Movimento*, Éditions Minuit, Paris, 1983
- Deleuze, Gilles, *Imagem-Tempo*, Éditions Minuit, Paris, 1985
- Dmytryk, Edward, *On Film Editing*, Boston, Focal Press, 1984
- Deleuze, Gilles, *The Time Image*, Univeristy of Minnesota Press, Minneapolis, 2003
- Doane, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency*, The Archive, Harvard College, USA, 2002
- Eisenstein, Sergei, *Film Form*, Dobson, 1951
- Eisenstein, Sergei, *Le Montage des Attractions*, Sylviane Mossé in Au-delà des Étoiles, U.G.E, Paris, 1974
- Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, Jay Leda, Harcourt, New York, 1974
- Eisenstein, Sergei, *Towards a Theory of Montage, Vol. 2*, London, BFI Publishing, 1991
- Film Technique*, V.I. Pudovkin, Newnes, 1929
- França, José Augusto, *Cinema Português*, Vol. Artes e Letras da Enciclopédia Temática Portugal Moderno, Lisboa, 1992
- Gaudreault, André, *Du Littéraire au filmique, système du récit*, Méridiens-Klincksieck, 1988
- Gaudreault André, Jost, François, *Le Récit Cinématographique, 2^e Edition*, Éditions Nathan, France, 2005
- Gardies, André, *Le Récit Filmique*, Hachette Livre, Paris, 1993
- Grilo, João Mário, *O Homem Imaginado*, Lisboa: Livros Horizonte, 2006

- Grilo, João Mário, *O Cinema da Não-ilusão: histórias para o cinema português*, Livros Horizonte, Lisboa, 2006
- Grodal, Torben Kragh, *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*, Clarendon Press, 1997
- Leone, Eduardo, *Cinema e Montagem*, Atica, 1987
- Ler Cinema: O Nosso Caso*, Videoteca de Lisboa no ciclo Ler Cinema, Lisboa, 2007
- LoBrutto, Vincent., *Selected Takes: Film Editors on Editing*, New York, Praeger, 1991
- Macdonald, Dwight, *On Movies*, New York, Berkeley, 1969
- Marner, Terrence St. John, *A Realização Cinematográfica*, Edições 70, Arte & Comunicação, 1999
- Mendes, João Maria, *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, Gradiva Publicações, S.A, Lisboa, 2012
- Merril, Joan, *Camcorder Video: Shooting and Editing Techniques*, New Jersey, Prentice Hall, Press, 1992
- Monaco, James, *How to Read a Film: Movies, Media and Beyond*, Oxford University Press, New York, 2009
- Moutinho, Anabela, *Quando o digital liberta - Pedro Costa ou o Cinema Português Inconformado*, Revista Tecnologia e Sociedade
- Murch, Walter, *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. 2^{ed} Edition, Silman-James Press, Beverly Hills, 2001
- Nichols, Bill, *Film as Language Engaging Cinema: an introduction to film studies*, New York, W.W.N & Company, Inc, 2010
- Nogueira, Luís, *Planificação e Montagem*, Livros LabCom, 2010
- Oldham, Grabiella, *First Cut: Conversations with Film Editors*, Berkeley: University of California Press, 1992
- Oliveira in Álvaro Machado (org), *Manoel de Oliveira*, São Paulo: Mostra Internacional do Cinema, 2005:28
- O'Steen, Bobbie, *The Invisible Cut*, CA, Michael Wise Productions, 2009
- Pearlman, Karen, *Cutting Rhythms*, Oxford, Focal Press, 2009
- Peixoto, Michael, *Cinema do Olhar, reflexões sobre a autoria cinematográfica*, Universidade de Brasília, 2010
- Pepperman, Richard D., *The Eye is Quicker*, Michigan, Sheridan Books, 2004
- Pereira, Ana Catarina; Cunha, Tito Cardoso, *Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses*, Livros LabCom, Covilhã, 2013
- Perpignani, Roberto. *Sul montaggio e altri scritti*, Falsopiano, 2004
- Pinel, Vincent, *Le montage: l'espace et le temps du film*, Cahiers du Cinéma, Scérén-CRDP, 2001
- Reisz, Karel, Millar, Gavin, *The Technique of Film Editing*, Oxford, Focal Press, 2007
- Sales, Michelle, *Em Busca de Um Novo Cinema Português*, Livros LabCom, Covilhã, 2011
- Sanchez-Biosca, Vincent, *Montage and spectator: Eisenstein and the avant gard*, Semiotica, 1990
- Schweinitz, Jorg, *Film and Stereotype – a Challenge for Cinema and Theory*, Columbia University Press, USA, 2011
- Stam, Robert, *New Vocabularies in Film Semiotics*, Taylor&Francis, USA, 2005
- Tarkovsky, Andrey, *Sculpting in Time*, University of Texas Press, Austin, 1996
- Thompson, Roy, Bowen, Christopher J., *Grammar of the Edit – Second Edition*, Oxford, Focal Press, 2009
- Vanoye Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Armand Colin Collection, 2005

Bibliografia Electrónica

- http://www.openculture.com/2013/04/alfred_hitchcocks_sevenminute_editing_master_class.html
- <http://www.davidbordwell.net/blog/category/directors-ozu-yasujiro>
- http://www.davidbordwell.net/articles/Bordwell_Wide%20Angle_vol6_no1_4.pdf
- <http://www.publico.pt/temas/jornal/o-caminho-de-um-filme-esta-na-montagem-25344250>
- http://www.openculture.com/2013/04/alfred_hitchcocks_sevenminute_editing_master_class.html
- <http://www.tcm.com/this-month/article/345144|0/The-Films-of-Georges-Melies.html>
- <http://www.ac-nancy-metz.fr/cinemav/fx/fxm.htm>
- <http://makeawave-frenchnewwave.blogspot.pt/2012/08/characteristics-of-french-new-wave-films.html>
- https://soma.sbccc.edu/users/davega/FILMST_101/FILMST_101_FILM_MOVEMENTS/FrenchNewWave/french_new_wave_.pdf
- <http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/PVOLUMETHREEPAPERS/BELLO-P3.pdf>
- http://www.helsinki.fi/venaja/e-materiaali/mosaikki/en3/th3_en.pdf
- <http://www.studymode.com/essays/Montage-And-New-Wave-Film-994374.html>
- <http://limitedfuss.blogspot.pt/2012/05/editing-rhythmic-montage-eisenstein.html>
- <http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/melies/>
- <http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/griffith/>
- <http://splitscreen-blog.blogspot.pt/2012/02/entrevista-vicente-alves-do-o-sobre.html>
- <http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/eisenstein>
- <http://mysite.du.edu/~lmehran/download/montage.pdf>
- <http://argumentistas.org/2008/10/antonio-ferreira-um-guiao-e-como-uma-lista-de-compras/>
- http://www.chicagomediaworks.com/2instructworks/3editing_doc/3editing_eisenstein.html
- <http://randomianiac.us/2011/05/spotlight-on%E2%80%94methods-of-montage-in-brian-de-palmas-blow-out/>
- <http://www.studentpulse.com/articles/86/an-analysis-of-film-critic-andre-bazins-views-on-expressionism-and-realism-in-film>
- <http://extravagantcreation.wordpress.com/2011/02/20/lived-time-lived-space/>
- <http://www.theoriebuero.org/2113/realism-in-the-film-theory-of-sergei-eisenstein-and-andre-bazin>
- <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/30110/060953.pdf?sequence=1>
- <http://www.fandor.com/keyframe/the-inception-of-movie-editing-the-art-of-d-w-griffith>
- <http://keever.us/Eisenstein-montage.pdf>
- <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3208769/>
- <http://www1.icsi.berkeley.edu/~stellayu/artvis/project/filmedit/index.html>
- http://www.melaniecrean.com/timestudio2010/wpcontent/uploads/2010/01/filmart_editing.pdf
- <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Semiotics-SEMIOLOGY-AND-FILM-THEORY.html>
- <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC05folder/FilmLangMetz.html>

<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic520549.files/MetzFilm%20Language.pdf>
<http://www.c7nema.net/entrevista/item/36440-entrevista-a-artur-serra-araujo-realizador-de-a-moral-conjugal.html>
<http://www.ipv.pt/forumedia/6/19.pdf>
<http://users.aber.ac.uk/dgc/Documents/S4B/sem04.html>
<http://academic.uprm.edu/mleonard/theorydocs/readings/CMetz.pdf>
<http://www.rua.ufscar.br/site/?p=13227>
http://www.indielisboa.com/uploads/files/clipping_157.pdf
<http://c7nema.com/entrevista/item/31096-entrevista-a-rodrigo-areias-candidato-a-premio-em-karlovy-vary-com-estrada-de-palha.html>
<http://antropologia.com.br/entr/colab/e47-pcosta.pdf>
nofilmeschool.com/2014/02/video-the-history-fo-editing-eisenstein-the-soviet-montage-explained
skiffleboom.wordpress.com/2010/05/06/history-of-the-moving-image-midtern-essays
Faculty.cua.edu/johnsong/hitchcock/pages/montage/montage-3.html
People.uncl.edu/cohend/research/papers/04_Berlim_JPV_63_1.pdf
People.uncw.edu/cohend/research/papers/04_Berliner_JFV_63_1.pdf
filmmakeriq.com/2012/12/the-rules-in-editing-french-and-american-new-wave/
<http://www.youtube.com/watch?v=NG0V7EVFZt4>
<http://www.youtube.com/watch?v=MzXFSBIQOe4>
<http://www.youtube.com/watch?v=Ts1x6uADFtM>

APÊNDICE A

À procura do corte perdido:

Inquérito a realizadores portugueses

Tabelas

Questionário:

- 1) Em que medida a edição ajuda a valorizar o sentido da história nos seus filmes?
- 2) Em que medida a edição ajuda a valorizar o sentido desta ou daquela cena específica dos seus filmes?
- 3) Em que medida utiliza as potencialidades da edição para valorizar esta ou aquela cena específica dos seus filmes?
- 4) Organiza a narrativa fílmica segundo uma gramática de edição específica ou própria?
4.a) Se sim, descreva qual.
- 5) O que é para si um corte?
- 6) Para si o corte é limitador da acção narrativa ou ajuda a dar significado à história?
- 7) Considera que se pode definir um estilo ou movimento cinematográfico através do estudo da edição (montagem, corte)?
- 8) Considera que a edição dos filmes portugueses constitui um estilo *per se*, ou não existem tais distinções?
- 9) Para si existem características específicas no cinema que se faz em Portugal que permita intitular a produção nacional como “cinema Português”? Quais?

Inquérito António Ferreira (respostas)

1) Costumo dizer que os filmes se fazem na sala de montagem. Quando estou a rodar um filme, a minha preocupação é recolher material suficiente para depois poder "cozinhar" o filme na montagem. É na sala de edição que o filme ganha sentido e quando estou a filmar já penso na montagem, não exactamente como ela vai ser feita mas no sentido de levar material que me permita construir a narrativa que imagino na montagem.

2) Não só valorizar mas sobretudo dar um sentido. Se eu tiver um rosto de uma pessoa espantada num plano e no plano seguinte um carro caindo num precipício, eu posso usar o mesmo rosto espantado e no plano seguinte montar um homem beijando uma mulher. Esse mesmo rosto ganha sentidos completamente diferentes conforme o que colocamos na sequência. Muitas vezes construo sentidos e significados na montagem que não tinha pensado na fase de rodagem. Por isso gosto de pensar que faço o filme na montagem. É claro que tenho que ter os ingredientes suficientes para cozinhar o prato.

3) Penso que respondi na pergunta anterior.

4) Não. O argumento, a história que quero contar é que ditam a gramática que vou usar. Tudo o que faço (fotografia, direcção de actores, montagem, etc) estão ao serviço da história que pretendo contar. Qualquer elemento que não sirva este objectivo é um artifício dispensável e deve ser deitado fora. Assim como o argumento me dá o roteiro do que devo trazer da rodagem, o meu material em bruto resultante da filmagem vai-me ditar que linha seguir na montagem. Neste sentido, cada filme tem para mim uma gramática própria.

5) Simples mudança de plano (perspectiva).

6) O corte em si não é bom nem é mau, é um recurso narrativo. Cabe-nos a nós criadores usá-lo para criar sentido e propulsionar o avanço da história.

7) Talvez. Não acho isso particularmente relevante (definir estilos ou movimentos), pois não acredito em formulas, estilos ou movimentos correctos ou errados, melhores ou piores. Cada filme deve encontrar o seu estilo e recursos que melhor sirvam o objectivo que se pretende.

8) Acho que existem muitas coisas diferentes no cinema português. Esse trabalho de catalogação deixo para os teóricos. A mim como criador não me interessam essas rotulações.

9) Como referi acho que existem várias facetas nos filmes portugueses. Não consigo identificar um denominador comum.

Inquérito Artur Serra Araújo (respostas)

1) A edição molda o sentido do filme e torna-o apreensível pelo espectador. É através dela que controlo o ritmo e que consigo direccionar a atenção do espectador. Não creio que a edição em si, seja suficiente para atribuir um sentido ou significado a um filme meu, mas sem dúvida que a trabalho com a finalidade de formar uma linha que possa ser percorrida. Trata-se de um processo controlado, paciente, onde tapo e destapo o que merece ser visto.

2) A edição ajuda-me a aproximar os meus filmes da noção de tempo que o espectador detém. Depois de assegurar que o espectador se encontra perfeitamente localizado no tempo e no espaço, gosto de inserir o humor na acção. O absurdo merece estar sempre perto do real.

3) Por vezes gosto de alternar o movimento em função da cena ou da intensidade dramática do personagem. Também costumo explorar a escala dos planos e os tempos de corte numa determinada cena. O filme não tem que ser linear ou coerente no seu todo. Gosto sempre de “recortar” uma cena do ritmo de edição.

4) Não.

5) O corte é uma ferramenta. É um interruptor que me ajuda a alimentar a corrente fílmica. Uma vez executado, o corte redefine o espaço e o tempo sem interferir no todo. Ao ditar o início e o fim de vida de um plano, o corte mantém o cérebro do espectador estimulado pela acção. É como um piscar de olhos que vai construindo a sequência de imagens no interior do espectador.

6) Nunca será limitador. Se assim fosse filmaria exclusivamente planos de sequência. Todos nós temos memórias e conseguimos reproduzi-las através de imagens numa espécie de cinematógrafo interior. Quando pensamos num momento marcante das nossas vidas e o reproduzimos no nosso interior, as imagens também surgem alinhadas numa montagem. Nesse caso os cortes são sempre executados através dos nossos interesses e preferências. O cinema é igual, só que utiliza uma camera de filmar.

7) Sim claro.

8) Acho que não existe um estilo único. Cada vez mais o cinema Português é universal.

9) O argumentista, o realizador e a produção serem Portugueses. Nada mais.

Inquérito Catarina Ruivo (respostas)

1) Para mim é a montagem que cria o conteúdo, que molda e funde as cenas transformando-as num único corpo orgânico, tanto ao nível da estrutura do filme, como na arquitectura de cada cena. Mesmo quando escrevo um argumento muitas vezes “remonto” a estrutura do filme como se estivesse na sala de montagem, ou seja potencio o que escrevo reordenando a ordem das cenas.

2) “Uma imagem transforma-se no contacto com outras imagens. Como uma cor no contacto com outras cores. Um azul não é o mesmo azul ao lado de um verde, de um amarelo, de um vermelho.”⁷³ É a montagem que constrói as cenas e é também a montagem que pela sucessão das cenas ou pelo seu confronto lhes confere significado. Para além disso um corte entre planos ou entre cenas pode por si só ser narrativo ou dramático.

3) Por vezes gosto de alternar o movimento em função da cena ou da intensidade dramática. Penso que na montagem como na realização a forma deve conter o conteúdo. Por exemplo, quando montei o “Mal” de Alberto Seixas Santos, havia uma cena onde os personagens faziam amor, a cena tinha sido filmada num plano único, no entanto durante a montagem optámos por a montar numa sucessão de jumpcuts, porque a violência provocada pelos cortes traduzia a violência do desejo dos personagens.

4) Gosto de cortar em plena acção, e faço-o tanto ao nível da estrutura narrativa do filme como no corte entre planos. Interessa-me contar a história através de segmentos de acção. Não gosto de cenas com princípio, meio e fim, gosto de começar e acabar as cenas em plena acção. Gosto de elipses, de passagens abruptas e evito cenas de ligação. Na montagem dos planos faço o mesmo, não gosto de ver o início e o fim de uma acção ou de um movimento, não gosto de ver o movimento a formar-se: gosto de começar o plano já no movimento e cortar quando ele está no seu auge.

5) Para mim tem que haver sempre uma razão para fazer um corte, ela pode ser narrativa, dramática, ou visual - de movimento ou de luz, mas tem que haver sempre uma ligação orgânica entre os dois planos e é o corte que a cria.

6) Para mim o corte cria a acção narrativa e confere sentido dramático.

7) Um movimento de cinema não sei, mas um realizador sim. Em Einstein ou Griffith, por exemplo, a montagem está no amago do seu cinema.

8) Penso que não, que não há um estilo comum na montagem porque não o há na realização.

9) Acho que a única coisa que une os filmes Portugueses é a sua individualidade, o facto de os orçamentos para os filmes serem reduzidos trouxe liberdade e permitiu que os realizadores fossem “donos” dos seus filmes.

73 Robert Bresson

Inquérito Edgar Pêra (respostas)

Antes de mais convém esclarecer que o cinema é, para mim, a arte das imagens (e sons) em movimento e não a arte de contar histórias (prefiro o termo histórias porque, ao invés da palavra História, com as histórias não existe tanta tentação de invocar a verdade e a sobriedade). Penso que convém também fazer uma distinção entre edição e montagem. Vejo a edição, que vem do termo editing, como uma actividade profissional inserida numa indústria. O *editing* e o *directing* nasceu nas cadeias tayloristas de produção de filmes. (Até hoje só assinei uma vez “realizador” na ficha técnica - tratava-se de um telefilme - e aí sim, houve edição, que era feita em paralelo com a rotação, porque o filme tinha de ser entregue um mês depois.)

Parece-me que o termo montagem (*montage*) resulta sobretudo da reflexão que os cineastas soviéticos dos anos vinte do século XX (Eisenstein, Vertov, Kuleshov entre outros) fizeram a partir do trabalho dos pioneiros Edwin S. Porter e David W. Griffith. A montagem é um acto criativo, e é através da articulação das imagens e sons que um filme é escrito. A montagem é a linguagem do cinema. No cinema mainstream impera a linguagem da (aparente) invisibilidade, já em certo tipo de cinema de autor, as fracturas (e as coseduras) dos filmes são expostas.

Às vezes, como no caso de um longo plano sequência (de *Touch of Evil* a *Gravity*), a montagem é feita antes de filmar, no guião e no plateau, encenando a acção dos actores e coreografando os movimentos da câmara. Entramos no território da cine-performance e (muitas vezes) do virtuosismo. Confesso que depois de filmar um plano sequência a minha tendência natural é trucidá-lo, porque dou primazia à montagem, isto é à dialéctica entre múltiplas entidades autónomas – os planos. Outras vezes recorro aos ditos efeitos especiais, como a câmara lenta ou acelerada, que para mim são apenas sistemas perceptivos do tempo trans-humanos, que só são especiais na nossa cultura humano-cêntrica. Como disse Terence McKenna (em *Manual de Evasão LX 94*) o tempo é biológico, é completamente diferente para um insecto e para um humano por exemplo. Recentemente filmei um plano sequência de dez minutos para o *Lisbon Revisited* e apesar de não ter fragmentado o plano, esquartejei-o em diferentes secções cada uma com uma velocidade 3,4,5,10 vezes mais rápida que a da normal percepção humana. Isso fez com que o plano passasse a ter pouco mais de três minutos. A condensação é um conceito que me é caro, quer seja através deste método de aceleração descontínua, quer seja pela selecção (aqui trata-se não de um corte mas pelo menos quatro – o *in* e o *out* do plano seleccionado, o *out* do plano anterior e o *in* do plano posterior, para não falar da relação desse corte com o ritmo da sequência e da sua posição na estrutura do filme (David Lynch lembra que é possível introduzir um sequência muito lenta no início de um filme, mas torna-se cada vez mais difícil à medida que este avança para o final)) muito rigorosa e espartana dos momentos de cada plano que me interessa manter em dada montagem (o conceito de condensação também tem outras implicações psicanalíticas, que agora não tenho tempo para me debruçar).

A relação da montagem com o seu sumo narrativo, destilado por cada espectador, isto é, o contributo da montagem para as estórias é fulcral, quer se trate do ponto de vista cine-musical, como é o caso do ritmo do filme, quer se trate do ponto de vista da relação entre o som e a imagem, etc.

A montagem, como eu a entendo, tem uma faceta comunicativa e outra auto-reflexiva, interpelando o espectador, exibindo a ossatura do filme. Com este tipo de montagem (que tem uma componente de cinema das atracções, sendo portanto mais exibicionista do que *voyeurista*) pretende-se estimular no espectador a consciência de estar a ver um filme, mais do que estar a assistir ao desenrolar de uma estória.

O "cinema de autor" feito em Portugal tem diferentes matizes, com cineastas com estilos muito diferentes, mas quase sempre prioritariamente dirigidos aos espectadores cinéfilos, conhecedores da história do cinema. Não me parece que essas características sejam só portuguesas. Talvez valha mais a pena, em vez de falar de cinema português, falar de um certo tipo de cinema mundial, que há quem classifique de "slow cinema". Este cinema lento é composto de poucos elementos, facilmente memorizados. O cinema que pratico tem muito pouco de minimal, sobretudo do ponto de vista da montagem.

Por outro lado há no cinema feito Portugal uma obsessão com a identidade, que se estende aos mais diversos estilos. Pela minha parte, dedico-me derrubar fronteiras e a construir pontes - entre os filmes e os espectadores. A montagem é fundamental para eliminação desses muros e para criação dessas pontes, entre o meu eu e o meu tempo (e o tempo futuro). O ritmo e o tratamento plástico das imagens e os sons estão próximos da cultura pop(ular), já os temas e as estórias são extremamente diversificados. Sobra a identidade do autor, inevitável e (muitas das vezes) não premeditada, que é definida pela sua relação com um espectador potencial, de espírito aberto, pronto a atrever-se por territórios inexplorados.

Inquérito João Canijo (respostas)

1) A edição cria a emoção. A história não é o fundamental. Na edição pode-se acrescentar emoção.

2) A edição acrescenta uma surpresa emocional, por contraste ou harmonia. É nesse sentido que pode valorizar uma cena ou uma ligação entre cenas.

3) O sentido da cena é sempre o sentido da emoção, para mim nunca é o sentido da ilustração da narrativa.

4) Organizo, ou tento sempre organizar, a edição de modo a esconder o visível para deixar imaginar o invisível. Por isso a gramática nunca organiza a narrativa. Organizar a narrativa é ilustração, é demonstrar o visível.

5) O corte é emocional, é tentar provocar um choque ou uma ruptura emocional.

6) A história interessa-me cada vez menos, o que me interessa é a acumulação da emoção. Por isso o corte nunca é limitador.

7) Nos inícios do cinema com certeza. Agora não sei dizer.

8) Os filmes portugueses não têm um estilo definido.

9) Não. Há filmes bons, poucos, e filmes maus, muitos.

Inquérito Marco Martins (respostas)

1) Não ajuda, porque não tem tanto a ver com a história. Acho que a história está muito no guião e eu gosto muito de nunca fechar o processo criativo. Acho que há realizadores para os quais as filmagens e a rodagem e depois o processo da montagem são quase processos executivos que já estão feitos, como um arquitecto que desenha... Eu não sou desse género de realizadores, eu continuo a criar na rodagem. Acho que todos os dias de rodagem alteram alguma coisa naquilo que nós pensamos e naquilo que nós filmamos. Portanto, gosto de mexer no guião, na personagem, nas características para determinado actor. Gosto de mexer e isso, normalmente, reflecte o filme muito mais do que o que monto. Ou seja, tenho muito mais cenas, que às vezes são muito maiores, tenho cenas alternativas, tenho muito tempo de rodagem e depois, quando monto o filme, normalmente, tem 3 horas. O primeiro corte pode ter 4 horas / 4 horas e meia, mas a minha primeira montagem tem 3h. Depois há uma série de escolhas que vão condicionar o ritmo, ou seja, eu quero manter um ritmo mais lento ou mais rápido, com menos cenas...

2) Nas duas longas metragens (quer no "Alice", que foi terminado pelo Perpignagi, quer no "Como desenhar um círculo perfeito", que teve um segundo montador quer era o Richard Marizy, a determinada altura, o olhar do montador e olhar do realizador tornaram-se muito cúmplices e, portanto, deixou de haver um olhar externo sobre o trabalho e o próprio filme. Eu acho que isso é, talvez, a coisa mais importante quando nós estamos a montar: sair da nossa própria obra e conseguirmos entrar no papel do espectador. Isso é uma questão central, não só para a montagem, não só para o cinema, mas para a Arte em geral. Portanto, nós conseguimos ter um olhar interior e pessoal e depois também conseguimos, aí, ter um olhar exterior. Na escrita, por exemplo, isso é mais fácil porque nós podemos escrever um guião, deixá-lo na gaveta durante 4 meses, depois voltar a pegar nele e ter um olhar fresco sobre aquele material. Nos filmes, às vezes, isso não é possível porque temos de terminar o filme, porque já está há muito tempo a ser montado, enfim, porque custa dinheiro montar. Então, eu acho que uma forma de contornar isso é ter diferentes montadores no mesmo projecto. Às vezes poder ser duro para um montador que esteve no projecto o tempo todo vir alguém trabalhar, mas isso é tudo para o bem do filme. Há realizadores que vão montando enquanto filmam porque querem logo ver um resultado mal acabam. Durante muitos anos estava sempre presente na montagem, desde a primeira cena e progressivamente tenho-me afastado mais da montagem para ganhar esse olhar exterior. No final, passo um mês a experimentar coisas, mas não estou ali sempre presente hoje em dia.

Nós usamos a expressão "está muito montado ou pouco montado". Às vezes eu gosto das coisas mais rough como produto final e, às vezes, está muito montado ou pouco montado. Ou digo: "este plano não gosto". Ou: "vamos experimentar com outra sequência". Quando acontece isso, se eu vou ver duas ou três cenas e está longe do final é porque há um desencontro de ideias e isso obriga-me a estar presente uma semana para montarmos uma ou duas cenas e encontrarmos um ritmo para o filme. Depois posso afastar-me porque já

percebemos como vai funcionar. De uma forma geral, não há um grande afastamento em relação ao que está ali, há o afastamento normal de quem vem de fora e tem essa vantagem gigante por não estar envolvido na rodagem. A vantagem maior de termos um montador é podermos estar de fora. A partir do momento em que nos agarramos, o material não nos permite distanciar e a distância é essencial.

Não tenho essa relação afectiva com o material. Se eu não gosto não tenho esse problema. E um montador às vezes tem, é suposto ter. Uma cena em que o montador esteve um semana a lutar com ela eu olho e digo: “não vale a pena porque a cena não funciona”. Às vezes não é por estar mal filmada, mas pelo que está antes, pelo o que está depois. Mas para isso acho que é preciso estar de fora, acho que é sempre muito mais fácil nós trabalharmos com o material de outra pessoa na montagem do que a própria pessoa trabalhar. Há pessoas que não tem essa capacidade, não conseguem dar o filme a um montador. Mas também tem a ver com a sorte de conseguirmos encontrar alguém que te perceba.

3) Eu, em Portugal, sou do mesmo ano do João Braz, aliás nós realizamos em conjunto um filme do Conservatório que ganhou o Festival de Vila do Conde. Somos muitos amigos e, portanto, durante muitos anos montei com ele. Neste momento monto muito com a Mariana Gaivão, uma jovem montadora, que também monta os filmes do João Pedro Rodrigues. Cada montador tem uma forma de trabalhar muito distinta, uma forma de olhar para o material muito diferente. Há montadores que chegam muito mais rapidamente a uma espécie de ritmo, há outros que demoram mais tempo nessa procura. Eu acho que nós temos que identificar qual é o montador que melhor se identifica com o nosso ritmo, no sentido que podes começar por fazer uma montagem mais larga, com planos maiores, outros montadores gostam de montar no ritmo final. Há montadores que à medida que vão montando uma cena vão logo montando o som, há outros que deixam o som para o fim, baseiam-se mais na imagem. Isso é uma coisa que eu tenho dificuldade de lidar. Por exemplo, o montador que não presta muita atenção ao som, quando está a montar uma cena, monta muito mais como se montava com película, que não permitia montar com o som. Era quase um trabalho separado, posterior. Eu tenho muita dificuldade porque acho que o som, o tipo de som que se escolhe e a ambiência, ajuda a complementar a cena e que não vale a pena estar a montar tanto a imagem. Obviamente que partimos do princípio que são bons montadores, há coisas que nem vale a pena falar, se conhecem o material bem, se percebem a interpretação dos actores, se estão preocupados com as personagens. Isso são coisas que qualquer bom montador tem, mas depois têm um ritmo diferente de montar as cenas em si. E cada um tem um olhar diferente sobre o global do filme.

A graça do cinema é isso: estamos sempre a manipular a realidade. É sempre uma construção com um série de códigos e, portanto sim, estamos sempre a manipular.

4) Quando eu falo do equilíbrio, falo desse equilíbrio. Há realizadores que quando vão montar têm uma hora e meia de filme. Eu não, tenho 3 horas de filme. Portanto, é um bocadinho igual ao processo de escrita. Há escritores quando acabam de escrever têm 180 páginas e são essas que publicam. Há outros que escrevem 400 e depois vão cortando, cortando, cortando... Acho que tem a ver com a economia. Tentar ter o mínimo de elementos possíveis para contar

uma história, o mínimo de artifícios possíveis, simplificação. Eu acho que só consigo simplificar se conseguir ver alternativas e conseguir fazer escolhas na montagem. Para mim é muito difícil fazer uma simplificação e filmar tipo à Hitchcock, filmar 1 hora e meia. Não me atrai. Chateia-me ir para uma rodagem filmar exactamente aquilo que já escrevi, que já tinha previsto. Eu acho que numa filmagem sou muito exaustivo na preparação e nos ensaios com actores (ensaio 4 meses com os actores), faço muita preparação técnica. Mas quando chego lá, gosto de ter essa liberdade de poder fazer uma coisa que não estava exactamente pensada assim.

Acho que o cinema é uma máquina de afectos e de identificações. Portanto, se achar que tenho de fazer uma cena em plano de sequência ou num só plano, e, depois, não encontrar nenhuma razão para isso, não tenho problema em fazer cortes a essa cena. Acho que os meus filmes têm uma linguagem, que é a minha linguagem, mas depois disso... Já não me cabe tanto a mim descrever a minha linguagem, isso é para os espectadores e para os críticos.

5) É uma elipse, onde tudo é possível. Pode ser uma elipse imperceptível se for um corte em continuidade, mas continua a ser uma elipse porque eu não posso estar em dois sítios ao mesmo tempo, não posso estar no campo e no contra-campo, é um elipse de 0,0000000001 segundo. Pode ser um corte num espaço, o cinema é arte da elipse porque tem cortes.

6) Às vezes nós só nos apercebemos que determinada personagem ou determinada cena não funciona na rodagem. Apercebe-mo-nos que não vai funcionar bem, mas só temos a certeza na montagem. Muitas vezes achamos uma cena não vai funcionar e chegamos à montagem e funciona até muito bem e, às vezes, há coisas que nós estamos contentes e adoramos e na montagem dizemos "isto é maravilhoso, mas se calhar pertence a outro filme, se calhar não é coerente com a personagem que estou a pensar". Muitas destas coisas que às vezes surgem num contexto de rodagem, que não estão no script nós achamos maravilhosas e depois não cabem na montagem final, isso é muito comum. Não limita, a edição é sempre maravilhosa, eu adoro montar os filmes e é incrível o que a montagem pode mudar num filme. Pode mudar um filme completamente. Não no sentido de contar outra história, mas adquire um ritmo totalmente diferente e que seja mais justo para aquela personagem e isso pode mudar totalmente a performance de um actor. Um actor que não esteja particularmente bem num filme, com um bom montador pode ficar bem, isso tem a ver com a escolha desses takes, mas também com a montagem da cena e com a sequência com que elas são montadas. Às vezes basta trocar uma cena de sítio, mudá-la cronologicamente e pô-la antes, e é uma grande diferença para o que o actor está a fazer. Eu não tenho medo de fazer isso. Não tenho porque eu acho que é muito melhor tirar um actor dum filme do que o deixá-lo estar muito mal. Ou seja, não me importo. Há actores que compreendem isso, há actores que deixam de me falar mas é a vida, não é? Eu acho que estou a fazer escolhas para o filme... Mas já me aconteceu cortar cenas inteiras. Como eu digo, eu filmo muito mais...

8) Não. A coisa mais maravilhosa que marca o cinema português é o cinema de autor e em que existem vozes particulares e individuais. Não existem dois realizadores parecidos, isso é a marca do cinema português. Isso é o que o torna um cinema apetecível no mundo inteiro, de que as pessoas gostam e têm curiosidade de ver. Nós não criamos uma escola de neo-realismo,

não temos uma representação mais distanciada. O próprio Manoel de Oliveira ou Paulo Rocha não criaram uma escola. E isso eu acho interessante porque seria natural que houvesse uma escola. Acho que não há na verdade. Eu acho que há uma grande vontade de cada cineasta e uma grande ambição, no fundo, de ter uma linguagem absolutamente única e individual. Estamos a falar da maior parte dos cineastas que eu admiro e o respeito (e temos muitos e bons cineastas em Portugal). Somos todos um bocado resistentes e descontentes com esta nossa situação geográfica no mundo.

9) Temos uma produção artesanal, se quisermos, em oposição ao cinema industrial. Eu acho que o cinema português é um cinema artesanal. Cada peça é uma peça única. Não há duas iguais e acho que isso é que deve ser preservado. Acho que é um cinema que só faz sentido existir se tiver um lugar no mundo, não um lugar específico no nosso Portugal virado de costas para a cultura.

Nós já não temos poder na criação de público porque os cinemas estão vazios, mas que seja uma expressão de Portugal também fora daqui. Antes íamos a um festival, ou dois ou três: Neste momento cada país tem 40, 50 festivais de cinema. Portanto passou a ser um canal de distribuição de filmes. Um documentário meu se estreasse em salas tinha 400 ou 500 espectadores. Quando acabo de fazer o circuito dos festivais de exibição, fez 30 mil espectadores isso é que é o mais importante uma vez que nunca será um cinema rentável, nem com esse objectivo.

Inquérito Rodrigo Areias (respostas)

1) A montagem é um processo fundamental nos meus filmes, pois o meu processo criativo parte sempre de uma liberdade em relação ao argumento clássico. Nesse sentido, filmo pensando em várias possibilidades de montagem e não apenas uma, criando um puzzle que depois verei se funciona na montagem.

2) A montagem ajuda sempre a valorizar o sentido de cenas específicas, obviamente que depende do tipo de filme, se é uma ficção “clássica”, ou um filme mais ou menos experimental. Mas de formas diferentes, numa ficção, existe a necessidade de manter sempre uma certa linearidade narrativa que permita o espectador a interpretar um primeiro nível de leitura, e depois a montagem ajuda a criar outros níveis de leitura, em relação directa com a montagem de som.

3) As potencialidades da montagem são sempre muito amplas, ainda que dependam invariavelmente do que foi filmado, mas a ordem das cenas pode ser muitas vezes determinante nos meus filmes para a criação de uma ou outra linha narrativa.

Não uso a montagem como catalisador rítmico dos meus filmes, não no sentido em que tento atribuir um novo ritmo ao que foi pensado na rodagem. Mas sim como uma forma de fortalecer ligações que foram pensadas durante a rodagem.

4) Não sei. Quando monto um filme, faço-o por instinto, como quando filmo. Não racionalizo excessivamente algo que considero que deve ser espontâneo.

5) Um corte é definido para mim muito mais na rodagem do que na montagem. É o ponto em que decidimos trocar a câmara de lugar para dar uma nova perspectiva do que estamos a criar.

6) Depende do filme, do plano e do corte...

7) Não. Porque o corte apenas serve algo maior, que é um filme.

8) A edição não. A edição serve um filme, e cada qual como unidade individual de forma de comunicar. O cinema português pode ser caracterizado por um estilo que abrange a maioria dos filmes que têm um percurso nacional e internacional e que podem ser reconhecidos como tal, mas a montagem é apenas mais uma fase desse trabalho que se reflecte num filme e não numa fase do mesmo.

9) Aquilo que nacional e internacionalmente caracteriza o cinema português, prende-se com uma linguagem eminentemente autoral, que foge de forma mais ou menos directa à linguagem *mainstream* imposta globalmente pelo cinema formatado comercial maioritariamente americano. E caracteriza-se como cinema português, pois dada a fraca produção nacional, grande parte dos filmes que fazemos acabam por cair num heterogéneo caldeirão a que chamamos cinema de autor. Todas as cinematografias têm cinema de autor ou cinema independente, mas dada a predominância que esse tipo de cinema tem na nossa produção, o cinema português tem um respeito internacional ímpar.

Inquérito Vicente do Ó (respostas)

1) A edição é a 3ª realização dum filme - depois da escrita, depois da rodagem. É onde se constrói o filme, onde se percebe com grande clareza o que foi filmado e o que existe dentro da imagem. Considero a edição um dos elementos fundamentais para contar a história.

2) É fundamental usar a edição para contar a história ou para clarificar as intenções tanto da história como da cena. É um olhar ou o ponto de vista revelado que o realizador (com o montador) decidem usar ou escolher para melhor iluminar as intenções da história. Ao mesmo tempo, na montagem temos a oportunidade de testar o material filmado e perceber se as intenções iniciais se mantêm ou se agora temos outras opções na montagem e a montagem oferece sempre essa liberdade.

3) Uso sempre e experimento sempre em montagens iniciais - experimentando e tentando descobrir outras formas de contar a história. A montagem na sua vertente mais artística é como um novo olhar sobre o filme. Estamos finalmente longe da confusão da rodagem, com mais tempo e isso é muito importante para a reflexão e a experimentação.

4) Tento sempre seguir a ideia inicial do filme - mas muitas vezes e por diversas razões dou asas à liberdade de interpretação que a montagem permite - como montar um puzzle. O tempo e a narrativa podem ser construídas e desconstruídas à procura duma nova leitura.

4.a) Como disse anteriormente - procuro sempre construir com liberdade. Há histórias mais fechadas que nos dificultam essa liberdade, mas vejo a montagem como um elemento muito próximo da escrita. Tão livre como a escrita.

5) Um corte é a morte do tempo.

6) O corte pode ajudar e muito a dar significado à história e a criar um tempo para o filme - isso é muito importante.

7) Sem dúvida - alguns realizadores são conhecidos pelas montagens dos seus filmes - aliás, a montagem nalguns cineastas é uma assinatura.

8) A montagem portuguesa vive muito presa à rodagem portuguesa. Não é estilo, é consequência.

9) A designação "Cinema português" é mais um estigma que uma exaltação. Não percebo, acho redutor, acho até fascista a ideia de que um cinema é uma coisa, se seguir um determinado número de regras ou preceitos. O cinema deve ser universal na sua forma, o conteúdo é que pode distingui-lo e dar-lhe identidade, mais nada. As formas copiam-se com muita facilidade, pelo que, o que fica, no fundo é o que acontece dentro da imagem, como tal, se um filme português ou cinema português existe apenas como uma ideia de forma, está fadado ao esquecimento.